بمناسبة أيام الثقافة الاسبانية

كلمة السيدة الوزيرة الدكتورة نجاح العطار

أيها المبدعون المحترمون : أيها الضيوف الأعزاء :

الكاتب ، مهما يكن الجنس الأدبي الذي يكتب فيه ، لابد ان يستمد من الانسان ، وأن يتوجه الى الانسان ، لأن هذا الكائن الذي هو مصدر الجمال والخير في العالم ، وحده القادر على ان يعطينا ، فكرا وشعورا ، المادة المطاوعة التي تتشكل منها ابداعاتنا ، مأخوذة عنه ومعادة اليه ، باعتباره غاية الحياة ، ومحور الكون ، اي الملهِم والملهَم في آن .

في هذا السياق، يغدو الانسان فتنة جمالية، بقدر ما هو مفتون بالجمال، ومن هذه الجدلية البسيطة والمركبة، فاننا نحن الذين نحمل غار الابداع وصليبه، الابناء الأوفياء لنعمة الكينونة ، نتلقاها عيشا فيه المعاناة ، فيه تحقيق الذات ، فيه السيرورة والصيرورة معا ، ثم نخلع على هذا العيش نعمى الوجود ، فاذا به وجود آخر ، من صنعنا ، واذا بنا نخلق ادبنا ، عالما خاصا بنا ، نحن بناته ، تصورا وتصميما وتنفيذا ، حتى اذا استوى ، لكل منا ، العالم الخاص به ، المتميز والمفرد في تميزه ، فتحنا أبوابه ليدخل اليه المتعبون ويستريحوا .

هذا العالم الذي نبنيه ، نحن المبدعين ، هو الكتاب . وما هو الكتاب ؟ انه نسق من الكلمات ، فكرية وادبية ، تطمح الى قول ماتريد ، بالأسلوب الذي تريد، وهذا القول ، بدءا كان ، وختاما سيكون، فالكلمة اصل الخليقة ، بما هي فعل، ومن الفعل ، حلما ممكنا ، وثورة متفجرة ، يكون التغيير الذي هو نحو الافضل دائما ، مادام تاريخ البشرية هو تاريخ التقدم الانساني ، ازلا وابدا على السواء. ويبقى السؤال هو : ماذا نقول؟ وكيف نقول؟ وتلك هي قصة الإبداع ، مضمونا وشكلا ، دون ان نستشعر ، ونحن نقرا ، آن هناك مضمونا وشكلا ، لأن الفن العظيم قد حقق الاتحاد العضوي بينهما ، وهذا الاتحاد ، في التكوين السحري الذي كان ، قد صار ، في المآل ، قصيدة او قصة أو رواية أو مسرحية او بحثا او مذكرات أو يوميات أو دراسات نودعها دفاتر ايامنا التي تقص ، على من يعايشنا او يأتي بعدنا ، قصة حياتنا ، في غناها وفقرها ، في هنائها وشقائها ، في املها ويأسها ، وباختصار ، في معاناتها التي تثري الذات الابداعية بما تشحنها به من طاقة التجربة ، والمعايشة ، والتأمل ، والتفكير ، والتي تنصهر كلها في بوتقة النفس وعنها تصدر عملا ابداعيا يمنحنا الرؤية ، ويتيح لنا المتعة والمعرفة وحب الانسانية العظيم .

اذن انتم ، صانعي الكتب الخلاقة ، وما فيها من صور الواقع والخيال ، ومـن تهاويل الطبيعة والابتكار جديرون بالتكرمة حارة حرارة الخافقة التي تتجلى في نزوعها الى اكبار الابداع والمبدعين ومنحهم ما يستحقون من محبة هي التعبير عن الصفاء ، سطوع شمس او زرقة بحر .

ان الثقافة العربية ، في مدى تاريخها الطويل ، قـد كانت منفتحة على الدوام ، تمارس عفويا وقصديا في آن ، التفاعل الدائم مع الثقافات الأخرى ، اخذا وعطاء . وجدير بالملاحظة ، في هذه المناسبة السعيدة ، المناسبة التي يلتقي فيهـا مبدعو اسبانيا وسورية في دمشق ، ان التفاعل بـين الثقافتين العربية والاسبانية ، قد كان مجلبة نفع عظيم لكليهما ، ففي رحاب اسبانية، حين العرب وغرناطة ، عناق ابداع مع مدريد واشبيلية ، قد ازهرت واثمرت ثقافة عربية اسبانية ، متمازجة ، متماهية ، منتجة للمعارف الانسانية في شتى فروعها ، وعن اسبانيـا ، عربية واسبانية ، في النسغ الثقافي المتلاقح ، بين مشرق ومغرب، اخذت أوروبا الكثير الكثير من عطايا فتوحات الابداع المشـترك في الفكر والفلسفة والأدب والفن والموسيقا والبناء وعلم الاجتماع ، وكانت في كـل ذلك سباقة ، بسبب من أن الدم العربي قد انسكب قطرة غمامة في الدم الاسباني وبالعكس ، فكان التوهج المعرفي شريانا ارجوانيا دافقا في نهر الحضارة البشرية ، هذه التي تكونت منها كنوز الإرث الثقافي الانساني .

تاسيسـا على هذا التلاحم بين الثقافتين العربية والاسبانية ، فان الحوار الذي يجري بيننا الآن ، ليس حوارا منبتا ، منقطعا ، مستانفا ، بل هو حوار متصل ، متكامل ، متفاعل ، مضمر في بعض المراحل التاريخية ، معلن في بعضها الآخر ، باق على الدوام ، وهو الآن ، اي في الأعوام الأخيرة ، يستعلن في نشاط مكثف للتبادل الثقافي العربي الاسباني ، وهذا تعبير عن ارادة مشتركة ، في احياء التراث الثقافي المشـترك،وفي الاغناء والاغتناء من ترجمة الفكر والأدب الاسبانيين الى العربية ، وترجمة بعض الآثار الفكرية والأدبية العربية الى الاسبانية .

وبالنسبة الينا ، فان الحوار الثقافي الحضاري ، احـد مبادىء العملية الثقافية التي نعمل لانتاجها ، ونحن نطمح ، ونعمل عملا دؤوبا ، لتوسيع هذا الحوار الثقافي المتبادل بيننا وبين جميع البلدان ، ليشمل عالمنا الكبير ـ الصغير معا ، فتتفتح فيه مئات الزهور الابداعية ، التي من تنوعها ، عطرا ولونا ، ومن تعايشها فكرا وادبـا وفنا ، ومـن تبادلها ، تجارب ومفاهيم ، تغتني الدوحة الثقافية ريا ونماء وإزهارا وإثمارا.ولنا من عزمنا،على مواصلة هذه الحوارات، في ندوات ولقاءات علمية وثقافية ، دافع أصيل لترجمة فكـر رئيسـنا حافظ الأسد ، الذي رفع شعار «الثقافة هي الحاجة العليا للبشرية » ومنحها الدعم والرعاية ، فكانت هذه الأيام الثقافية الاسبانية وهذا اللقاء بين الأدباء الاسبان والعرب،وكانت ندوة الثقافة العربية الاسبانية التي سبقته،بعض ثمار هذه النظرة العلمية للثقافة،من حيث هي ضرورة لاغنى عنها في بناء الدولة العصرية الحديثة.

فيا أيها الضيوف الاسبان المبدعون ، ويا أيها الشعراء والروائيون والمسرحيون والباحثون والدارسون ، أهلا بكم في دمشق العربية ، اقدم مدن التاريخ ، التي من نبضها التاريخي والحضاري نقبس جمرة الابداع ، في نارها المقدسة التي تتوهج شعرا ونثرا فتضيء دنيانا ، وتفيء نعميات على حياتنا ، ولتتأكدوا أن صلات القربى ، أو ما هو أعمق منها ، صلات الرحم والدم ، التي تجمعنا بكم ، ماضيا وحاضرا ، وتشد بعضنا الى البعض الآخر ، هي صلات للتطور المستمر ، بفضل هذا التبادل الثقافي المستمر ، الذي اخذنا به ، انتم ونحن ، وسنواصله ، رغم كل ما لدينا من مشاغل وتبعات .

ان الرعاية، في أبرز وجوهها، هي المشاركة معرفيا وتكريميا مع المشمولين بها ، وهي الذائقة التي تتكون ابداعيا من العطاء والأخذ معا ، ففي العطاء تكون الرعاية اسهاما بما هو معطى ، وفي الأخذ تكون تحفيزا لهذا المعطى ، كي يزداد بازدياد الاحتفاء به ، وهـذا هو المعنى الحقيقي لرعاية السيد الرئيس حافظ الأسد لهذه الأيام الثقافية الاسبانية ، ما دام الراعي مع الكلمة على نسب ، ومع الاحتفال بها على سبب ، حين كان ، وسيبقى ، من مبدعي هذه الكلمة ومـن متذوقيها ومقدريها تقديرا لا يصدر مثله الا عن عظيم في القيادة ، اذ هي عناق قلم وسيف ، وتعبير عن فهم للدور المتولد عن هـذا العناق ، في صياغة رفيعة متبادلـة لوجدان الفارس والكاتب في آن ، واني لأوجـه الى سيادته التحية باسمكم ، وانقل اليكم تحياته وتمنياته على اسـم الحرف ترف عليه مطارف المجد ، في رسـمه البليغ للمشاعر الوطنية والقومية والانسانية ، وفي انارتـه للمشعل الثقافي الذي تبادلته أيدينـا ، عربيـة واسبانية ، في تاريخنا الطويل والمشترك، وفي استئنافنا لهذا الشوط التاريخي الذي نزيد مشعله زيتا مباركا، فيزيدنا من الفه اضاءة للمستقبل الوضاء في علاقاتنا الثقافية وغير الثقافية التي نرغب في اقامتها وتمتينها وتطويرها مع الثقافة الاسبانية بخاصة ، ومع ثقافات كل الشعوب والدول بعامة .

وكمـا اوجه اليكم التحية الحارة باسـم السيد الرئيس ، اوجه اليكم الترحيب الحار باسمه ، فقد كان دائما ، ورغم مشاغله متعددة الجوانب ، اذ نحن دولة مواجهة ، وطلبة تحرير وتقدم ، نناضل لأجلها نضالا لاهوادة فيه ، اقول : رغم مشاغله هذه ، فإنه يولي الثقافة والعلاقات الثقافية ، في كل شان من شئونها ، رعاية كريمة تعطي دمشق الحق في ان تعاود ، في عهده الميمون ، مركزها في الاشعاع الفكري ، الذي وحده هو عنوان نهضة الأمم التي تتطلع الى مراقي العز والرفعة ، جامعة بين ماضيها المجيد وحاضرها الأمجد .

اتمنى للملتقى الثقافي هذا ، كل توفيق في تحقيق اغراضه المرجوة ، وانا على ثقة ان تبادل الآراء والخبرات،والتعرف بشكل او بآخر على الآفاق الابداعية في البلدين ، سيسهم في تطوير علاقاتنا الثقافية . ويزيد في دفع وتسريع وتائر النشاطات الثقافية المتقابلة بيننا ، وبالتالي في تعميق الحوار الحضاري الثقافي العربي الاوروبي في وجه من وجوهه .

الدراسات والبحوث

الدراسات والبحوث

القوانين الثابتة الطاقة الدائمة والكون المتطوّر

ندرة اليازجي

مقدمة

تعترف الكوزمولوجيا الحديثة بان الواقع الفيزيائي برمته عملية تطورية . وعلى غير ذلك ، يتمثل التصور القديم الابدية في القوانين الابدية التي تتجاوز الكون الفيزيائي .

ـ ندرة اليازجي : باحث من سورية ، يكتب الدراسات الفلسفية والفكرية والفلسفية العملية من وجهة نظر ثيوزوفية ، من اعماله : رسائل في حضارة البؤس ، بحوث فلسفية : رد على التوراة .

● يعتمد هذا البحث على كتاب The Presence of the Past لمؤلفه Rupert Sheldrake .

عندما ندقق في حقيقة هذا الافتراض نجد جذوره عميقة في الفكر الانساني . ومع ذلك ، يمكننا ان نتساءل : هل ثمة سلطة ، غير سلطة التقليد ، تدعونا الى قبول فرضية ازلية القوانين الفيزيائية ؟ وكيف نستطيع ، ونحن في كون تطوري ، أن نعلن احتمال تطور قوانين الطبيعة، أو وجود ذاكرة في الطبيعة ، أو اعتيادية انتظامات وتناسقات الطبيعة ؟

يمكننا أن نقول إن التفكير في هذه الاراء امر يشير الى تجاوز معطيات التقليد . وهذا يعني اننا اصبحنا نتأمل امكانية وجود فهم جديد لطبيعة الطبيعة ، ونعمل على تحقيق كمال المثال الذي نصبو اليه ، وهو : التحول من عقيدة الأبدية الفيزيائية الى تصور تطوري للكون .

واذا ما تساءلنا عن المصدر الذي تعود اليه عقيدة الابدية الفيزيائية ــ وهي ابدية المادة المتحركة والمحكومة بقوانين ابدية ثابتة ــ لوجدناه في وجهة النظر الكانيكية للعلم الحديث ، وفي التقاليد القديمة التي لم تكن علمية كما ينبغي . فقد تحدث الصوفيون ، عبر العصور ، عن حالة لازمنية الكينونة ، هي حقيقة ثابتة لا تتغير . وافاد انصار هذه العقيدة أن التبدل الطارىء على خبرتنا اليومية أقل واقعية من الحقيقة التي نحدسها في ما يتصل بواقع لا متبدل . وخلصوا الى القول : إن لا دوامية الاشياء في هذا العالم مظهر أو انعكاس للوهم ؛ ففي أساس كل شيء يوجد الواقع الحقيقي الذي لا ينبثق الى الوجود ولا ينتهي .

يمكننا أن نعالج موضوع الأبدية الفيزيائية وموضوع الكون التطوري من خلال تنوّع المواقف الفكرية ، القديمة والحديثة :

١ ــ الفيثاغورية والفيثاغوريون

نستطيع ان نتعقب آثار واحد من التيارات الرئيسة للفكر العلمي في عودتنا الى الجماعة الاغريقية الدينية التي اسسها فيثاغوراس ، في القرن السادس قبل الميلاد . ولا نبالغ اذا قلنا إن الفيثاغوريين جماعة علمية وفلسفية تأثرت بالافكار التي سادت حضارات مصر وفارس وبابل .

كان الفيثاغوريون ، مثلهم مثل الباحثين الاغريق، يتطلعون الى ماوراء

عالم التجربة المتغير باحثين عن الوهة منزّهة عن البداية والنهاية . وقد وجد الفيثاغوريون هذا المبدأ الالهي في الاعداد . والأعداد ، في نظرهم ، مقدسة لانها المبادىء اللامتغيرة التي تكمن خلف العالم المتبدل للتجربة. وفي الوقت ذاته ، تعد الأعداد رموزا للتنظيم ، ومعيّنات للموضع ، ومحددات للمدى او الامتداد المكاني ، ومبادىء القانون الطبيعي القائمة على النسبة والانساق .

يعتقد الدارسون أن فيثاغوراس هو من أوائل الباحثين الذين اكتشفوا ان الاوزان الموسيقية قابلة للفهم وفق مصطلحات النسب الرياضية . فقد ادرك فيثاغوراس ان العلاقات القائمة بين النسب الرياضية لا تعتمد على الأوتار الممتدة فحسب بل تنطبق أيضاً على الآلات المعدنية وآلات النفخ . ومن خلال هذه العلاقات ، يمكننا التعبير عن النسب والاتساقات بدقة ، ويمكننا فهمها على نحو معقول ، ونسمعها على نحو منسجم . والحق ، ان هذا الاكتشاف ادى الى إقامة تأليف مدهل بين الكم والنوع ـ النغم والعدد ـ ، واكتمل في التأليف القائم بين الحساب والهندسة ، الذي يطلعنا على النسب والاتساقات ، ويجعلنا ندركه في الأشكال الهندسية . وعلى هذا الأساس ، نستطيع أن نختبر النسب والاتساقات على نحو مباشر عن طريق الحواس ، وندرك انها مبادىء جوهرية لازمنية . وبناء عليه ، يكون الكون منظومة متسقة من النسب . ويُعتقد أن فيثاغوراس قد ادّعى بانه اصغى الى الموسيقى الكونية ، وهي الانسجام القائم بين الكواكب والافلاك ، دون أن يكون إحساس السمع العادي وسيلة الاصغاء .

ووفق ما تحدثنا به الكوزمولوجيا الفيثاغورية وُجد مبدآن بدئيان: احدهما هو المبدأ المحدود ، وثانيهما هو المبدأ اللامحدود . ولقد احدث هذان المبدآن المتعارضان المبدأ الواحد من خلال فرض التحديدات على اللامحدود . ومع ذلك ، فقد ظل بعضٌ من اللامحدود خارج الكوزموس لكونه الخلاء الذي استنشقه الواحد ليملأ المكان الواقع بين الأشياء . ومن هذا الواحد ، المفرد والثنائي في ذاته ، تنبثق الاعداد . وتعد اعداد الكوزموس العلة والمادة الناتجة ، وكذلك التكيفات والأوضاع في الاشياء الموجودة .

ولئن كنا نعتبر الفيثاغوريين علماء طبيعيين بدئيين ، لكنهم ، مع ذلك ، كانوا يمارسون تجربة تتصل بسرّانية العالم السابقة للعلم . ففي الحضارات القديمة ، اعتبرت الاعداد كائنات عجائبية تمتلك حياة في ذواتها : لكل عدد كيانه الخاص ؛ إنه جو سرّاني وحقل نشاط خاص بذاتـه .

يمكننا ان نقول إن الرؤية الفيثاغورية تحتفظ بكامل رونقها ليس بسبب الطرائق النسبية للرياضيات او بسبب نجاح الفيزياء الرياضية ، بل نتيجة لشعور يشير الى وجود معرفة تتخلل اعماق الكون وتعد حقيقة مبهجة ومعزّية إذ تلهم الكائن البشري بانه نشأ في مهد انسجام او اتساق كوني . والحق ، أن العلماء والرياضيين ادركوا هذه الرؤية على مر العصور ، فكانت مصدر إلهام لغالبية الفيزيائيين الكبار .

٢ ــ الافلاطونية ، الارسطية ، ونشوء العلم الغربي

تركت تبصرات الفيثاغوريين تأثيراً كبيراً على أفلاطون وعلى التقليد الافلاطوني التابع. ولما كان أفلاطون قد تأثر باليقين الكامن في الرياضيات، فقد افترض أن المعرفة حقيقية ، متكاملة ولا متبدلة ، وذلك على الرغم من امتلاء العالم بكثرة من الاشياء المتبدلة . وبناء عليه ، تعد هذه الاشياء انعكاسات للمثل الأبدية او الجواهر التي يقع وجودها خارج الزمان والمكان ، كما تكون مستقلة عن أية تجليات او ظهورات خاصة لها في عالم التجربة الحسية . هذا ، لأن المثل الابدية لا تخضع لإدراك الحواس ، بل تدرك بحدْس عقلي يتحقق ببصيرة سرّانية . وفي وقت لاحق ، رات الافلاطونية المحدثة والمسيحية المتأثرة بالافلاطونية المحدثة في المثل الأفلاطونية افكاراً او صوراً في العقل الالهي .

وعلى غير ذلك انكر ارسطو وجود مثُل او افكار متعالية او متسامية. وعوضا عن ذلك ، رأى اشكال انواع خاصة للأشياء كامنة في الاشياء ذاتها . وهكذا ، نستطيع ان نقول إن مذهب ارسطو مذهب حيوي . فقد اعتقد ان الطبيعة حية وان جميع الاشياء الحية تمتلك نفوساً او ارواحاً . وفي رأيه ، ان هذه الارواح ليست ترانسندنتالية ــ متسامية ،

كمثل افلاطون ، بل هي ملازمة للكائنات الحية . وبالاضافة الى كل ذلك ، يعتقد ارسطو أن عمليات التبدل الطبيعية تتجه الى أهداف أو غايات متأصلة او حالة في الطبيعة . والطبيعة ، في رأيه ، حية ، تتخللها المقاصد الطبيعية .

وفي اوربا القرون الوسطى ، اي في القرن الثالث عشر ، انشأ توما الاكويني تأليفاً بين اللاهوت المسيحي والفلسفة الارسطية . وبحسب هذا التأليف الفلسفي المدرسي ـ الاسكولاستيكي ـ ، تكون الطبيعة حية ؛ فقد امتلكت جميع الكائنات الحية ارواحاً خلقها الله ، وظلت على ما كانت عليه دون أي تبدل أو تغيير في طبيعتها .

وفي عصر النهضة ، استعاد التقليد الفيثاغوري والتقليد الافلاطوني مراكزهما من جديد. فقد استلهم مؤسسو العلم الحديث هاتين الفلسفتين، واقتبسوا منهما الفرضيات المطروحة المتصلة بالمثل والافكار الابدية ، وجعلوا منها الاسس التي يقوم عليها العلم الذي ابدعوه . والحق ، ان أولئك العلماء الفلاسفة رفضوا الأخذ بالفلسفة الارسطية .

٣ ـ نيكولاس كوزا ، كوبرنيك ، كبلر وغاليليو

تبنى نيكولاس كوزا ، وهو عالم الرياضيات الذي عاش في القرن الخامس عشر ، التصور الافلاطوني للعالم . فقد رأى في العالم انسجاماً أو اتساقاً تجد فيه جميع الأشياء نسبها واتساقاتها الرياضية . واعتبر الحقيقة قياساً او معياراً يقوم في اساسه على تحديد النسب ، الأمر الذي لا يمكن بلوغه بدون الاستعانة بالاعداد . وآمن ان « العدد هو النموذج الاول للأشياء في عقل الخالق » ، وان المعرفة الرياضية هي المعرفة اليقينية المحتملة للانسان .

اما كوبرنيك فقد وافق على الافكار التي طرحها نيكولاس كوزا ؛ وبالتالي ، أصبح مقتنعاً بان الكـون ، بكامله ، مصنوع من الاعداد ، واستنتج ان ما هو حقيقي على نحو رياضي هو أيضا حقيقي على نحو فلكي . وقام كوبرنيك بدراسة مفصلة لكتابات الفلكيين المنتمين الى

المدرسة الفيثاغورية ، واقتبس منهم الفكرة التالية : لا تقع الارض في مركز الكون ؛ إنها تدور حول الشمس . ولقد حبذ كوبرنيك الاعتقاد الذي يشير الى دوران كل شيء حول الشمس لسببين : اولهما ، الجمال العقلي القائم في هذه النظرية . ٢ ـ احترامه للشمس .

استطاع كوبرنيك ، بناء على هذا الافتراض ، ان يحسب مدارات الارض والكواكب ، وينشيء هندسة للافلاك متساوقة ، واكثر منطقية ومعقولية . والحق ، ان الجاذبية الفكرية التي اتسمت بها هذه النظرية إستدعت اهتمام علماء الرياضيات . واحتاج الأمر الى انقضاء ستين عاماً قبل ان تحظى نظريته بالدعم القائم على التجربة والاختبار .

اعتبر كبلر نصيراً متحمساً لهذه الرؤية الرياضية . فقد اعتراه احساس قوي بمركزية الشمس التي اعتبر جوهرها ضوءاً نقياً ، وعدّه المبدأ الأول والمحرك الاول للكون . وقد اغتبط إذ وجد ان مدارات الكواكب تشبه على نحو تقريبي المدارات الافتراضية التي يمكن رسمها ضمن المجسّمات الافلاطونية النظامية وتعيين حدودها ، وهي : الرباعي السطوح ، المجسّم الثماني ، المكعب ، العشروني الوجوه ، والاثنا عشري السطوح .

بعد القانون الثالث الذي نجده في كتابه المطبوع عام ١٦١٩ تحت عنوان Harmonices Mundi (١) محاولة لتحديد موسيقى الافلاك وفق قوانين دقيقة ومضبوطة ، والتعبير عنها في تنوينات ـ مجموعات رموز ـ موسيقية . ولكن كبلر تجاوز حدود اكتشافاته للعلاقات الرياضية . فقد اعتقد أن الإنسجام او التناسق الرياضي المكتشف في الوقائع الملاحظة هي علة هذه الوقائع ، وسبب كونها ما هي عليه . والله ، في رأيه ، خلق العالم وفق مبدأ الاعداد التامة . وبالتالي ، تجعلنا التناسقات الرياضية الكامنة في عقل الخالق ندرك السبب الذي يجعل عدد وحجم المدارات تكون على ما هي عليه وليس على نحو مغاير .

١ ـ القانون الثالث : تكون مربعات الازمنة الدورية للكواكب تناسبية مع مكعب المسافة المتوسطة من الشمس .

تيقن كبلر أن المعرفة التي نستمدها من الاشياء عن طريق الحواس هي معرفة غامضة ، مشوشة وغير موثوقة . لذا ، تتمثل المعالم الوحيدة التي تمدنا بمعرفة يقينية عن العالم الصفات أو المزايا الكمية أو المقدارية: العالم الحقيقي هو التناسق الرياضي الذي يمكن اكتشافه في الأشياء . أما الكيفيات القابلة للتغير والمختبرة على نحو فعلي فانها تقع في مستوى ادنى للواقع ... إنها غير موجودة على نحو حقيقي . هذا ، لأن الله خلق العالم وفق التناسقات العددية ، الامر الذي جعل العقل الانساني على نحو ما هو عليه ، بحيث أنه لا يستطيع ان يعرف ويدرك إلا عن طريق المقدار والكم .

وفي نظر غاليليو ، بدت الطبيعة وكأنها منظومة بسيطة متسقة حدث فيها كل شيء وفق ضرورة صارمة . فهي تعمل من خلال قوانين ثابتة لا متغيرة دون أن تنتهكها . وقد نتجت هذه الضرورة من خاصتها الرياضية . وفي رأيه ان كتاب الطبيعة وضع في لغة رياضية تتمثل برموز مثل : المثلثات ، الدوائر والرسوم الهندسية الأخرى .

يعتقد غاليليو أن هذا النظام الميكانيكي مرده الى الله الذي يصب في العالم ضروراته المكانيكية الصارمة ، ويسمح بوجود يقين مطلق لمعرفة علمية قوامها النهج الرياضي .

وفي توافق مع هذا الافتراض ، اعتمد غاليليو تمييزاً واضحا بين ما هو مطلق ، موضوعي ، لا متغير ورياضي وبين ما هو نسبي ، ذاتي ومتقلب . ويقع التمييز الأول ضمن نطاق المعرفة الانسانية والالهية ، بينما يقع التمييز الثاني ضمن نطاق الفكر والوهم . وعلى هذا الاساس، لا تعد الموضوعات التي نعرفها عن طريق الحواس موضوعات حقيقية أو رياضية ، ومع ذلك ، تتصف بمزايا معينة تقودنا الى المعرفة الحقة لدى معالجتنا لها بالقواعد الرياضية . والحق ، أن تلك الصفات هي الصفات الاولية المتمثلة بالعدد ، والحجم ، والموضع والحركة . اما الصفات الأخرى الجلية للحواس فهي نتائج أو آثار ثانوية تابعة للصفات الأولية... وهي ، بالاضافة الى ذلك ، ذاتية .

حاز هذا التمييز تقديراً كبيراً في أذهان العلماء ، وشكل خطوة هامة إذ ادّى الى عزل او نفي التجربة الانسانية عن نطاق الطبيعة . ومنذ أيام غاليليو ، ساد الاعتقاد بأن البشرية والطبيعة جزء من كلّ اعظم . أما الآن ، فقد استبعدت معالم التجربة التي لا يمكن اختزالها الى مبادىء رياضية عن العالم الموضوعي والخارجي . وعلى نحو عملي ، تمثلت المشاركة الوحيدة بين الكائنات البشرية والكون الرياضي في قدرة هذه الكائنات البشرية على فهم النظام الرياضي للأشياء .

٤ ـ ديكارت والفلسفة المكانيكية

دعم ديكارت النظرية الرياضية للواقع والحقيقة الى الحد الذي اصبحت فيه الفكرة السائدة في العلم الغربي . فمن جهة ، توطدت وجهة النظر القائلة بوجود كون مادي ممتد في المكان الرياضي ومحكوم بالقوانين الرياضية . ومن جهة ثانية ، سادت وجهة النظر القائلة بوجود عقول بشرية مفكرة ، شبيهة بالعقل الإلهي ، لا تمت بجوهرها الى المادة . وتعد هذه العقول كيانات روحية غير ممتدة في المكان .

ادت وجهتا النظر المذكورتان الى اعتبار النباتات والحيوانات والأجساد البشرية آلات غير حية . هذا ، لان العقول المفكرة وحدها تخلو من المكانيكية لسبب أصيل هو انها روحية . وبناء عليه ، تستطيع العقول البشرية ، وهي موهوبة بالقدرة الالهية ، أن تفهم النظام الرياضي للعالم . وهكذا ، توصل العلم ، في تلك المرحلة ، الى التاكيد على حقيقية ويقينية المعرفة الرياضية .

تأصّل إيمان ديكارت في تجربة رؤوية اصبحت نقطة التحول في حياته . فقد ظهر له ملاك الحقيقة يوم عيد القديس مارتين عام ١٦١٩ ، وكشف له عن السر التالي : الرياضيات هي السبيل الوحيد للكشف عن أسرار الطبيعة .

في هذا العلم الرياضي ، اصبحت الهندسة علم الاجسام الساكنة ، واصبحت الفيزياء علم الاجسام المتحركة في المكان الرياضي . وعلى هذا

الاساس ، لا تفسّر الخصائص الهندسية للاجسام ، واشكالها واحجامها حقيقة الحركة ؛ هذا ، لان ديكارت فسر الحركة مفترضاً ان الله ، منذ البدء ، اطلق الحركة في الكون المادي ، وابقى على المقدار ذاته للحركة التي يدبرها من مقره الخاص . ومنذ الخلق ، لم يكن العالم اكثر من آلة ضخمة ، خالية من الحرية والتلقائية . وقد تابع كل شيء حركته على نحو مكانيكي في وفاق مع المبادىء الرياضية للمكان الممتد وفي توافق مع القوانين الابدية للحركة . ومنذئذ ، دُعيت هذه الفلسفة الجديدة للطبيعة بالفلسفة المكانيكية او وجهة النظر المكانيكية .

تمثلت فلسفة ديكارت المكانيكيـة للطبيعة في رفض واع للمنهجية المدرسية ـ الاسكولاستيكية ـ التي تأسست وفق الفلسفة الارسطية القائلة : إن العالم حيّ وإن الطبيعة حية ، وتحتوي ، في ذاتها ، مبدأ الحياة وغاياتها الخاصة ، وإن الكائنات الحية تمتلك ارواحاً . والحق ، ان ديكارت طرد الارواح والغايات من الطبيعة ، واصرّ على ان الكائنات البشرية وحدها تمتلك عقولاً واعية وترنو الى اهداف واعية ، وذلك لان عقولها المفكرة ، كالعقل الإلهي ، روحية وليست جزءاً من العالم المادي . وافترض ديكارت أن الروح الانسانية تتفاعل مع الدماغ الانساني بواسطة الغدة الصنوبرية بطريقة يعجز عن تفسيرها .

لما كان كل شيء في الطبيعة يعمل على نحـو مكانيكي ، ولا حي ، باستثناء العقول البشرية ، فإن ديكارت استطاع ان يلغي اضطرابات الحياة ، والارادة ، والغايات من العالم . وفي رأيه ان الاشياء لا تمتلك مبدأ حياتها ومصدر حركتها لسبب واحد هو ان الله يقف وراء كـل شيء . ورأى ديكارت أيضاً ان القوانين الرياضية للطبيعة تمثل الحقائق الميتافيزيائية الموهوبة من قبل الله .

وإذا ما التفتنا الى وجهة النظر الكنسيـة السائدة يومذاك ، وجدنا أن تصورها للطبيعة كان مختلفاً عن وجهة نظـر ديكارت . فقد أقرت وجهة النظر الكنسية ان العالم حي ، وان الاله الحي خلق كائنات حية تمتلك ارواحاً ، ولم يخلق الله آلات غير حية . وعلى غير ذلك ، جعل ديكارت من الله الكائن الحي الوحيد لكل شيء ، بمـا فيـه العقول البشرية .

٥ ـ المذهب الذرّي والمذهب المادي

اذ كانت القرون السابقة للقرن السابع عشر قد تأثرت بالتقليد الفيثاغوري ـ الافلاطوني ، لكن علم القرن السابع عشر ورث من العلم الاغريقي التقليد المسمى : الفلسفة الذرية او المذهب الذري . والحق ، ان تاليف التقليد الفيثاغوري والافلاطوني في الفيزياء النيوتونية كان عملا مثمرا ، الامر الذي جعله يستمر باتساق على مدى قرنين . وفي يومنا هذا ، حلت « الجزيئات الأساسية » المحيرة محل الذرات اللامرئية .

يعد لوسيبوس وديموقريطس الرائدين الاولين للمذهب الذري في القرن الخامس قبل الميلاد . فقد بحث الفلاسفة ـ العلماء الذريون ، كما سعى افلاطون وفيثاغوراس ، عن حقيقة لا متبدلة،تكتنف وتشكل الاساس للكون المتبدل . وانطلق اولئك الذريون من فلسفة برمنيدس الذي حاول أن يبنى تصورا عقليا لكيان او وجود اسمى لا متبدل . وخلص الى القول بأن ذلك الكيان لابد وان يكون نطاقا لا متبدلا ولا متمايزا . وتيقن من وجود شيء لا متغير ، ورفض وجود أشياء مختلفة تتغير . ولئن كان العالم الذي نختبره يشتمل على اشياء مختلفة تتبدل وتتغير ، لكن برمنيدس أعتبر التغير انعكاسا للوهم .

لم يتقبل الفلاسفة الذين خلفوه النتيجة التي عرضها لاسباب واضحة . ومن جانبهم ، بحثوا عن نظريات اكثر جدارة بالتصديق تخص الكائن الاسمى . ولما كان الفيثاغوريون قد وجدوه في الاعداد ، ووجده افلاطون في المثل ، فان الذريين وجدوا ان الكائن الأسمى ليس نطاقا متسعا ، لا متمايزا ولا متبدلا ، بل هو كيان يشمل على أشياء صغيرة عديدة لا متمايزة ولا متبدلة ، هي الذرات المادية المتحركة في الخلاء . واعتبر الذريون تلك الذرات دائمة(١) . أما التبدلات أو التغيرات فانها حصيلة حركة واتحاد واعادة ترتيب تلك الجزئيات الواقعية اللامرئية . وهكذا ، تشكل الذرات الدائمة القاعدة اللامتبدلة لظاهرات العالم المتبدلة . . . وهكذا ، تكون المادة هي الكائن المطلق .

(١) كلمة Atom ، أي ذرة ، تعني في اللغة اليونانية مالا يمكن تقسيمه .

تلكم هي الفلسفة الذرية التي طغى تأثيرها على العالم الحديث . وعلى غير ما يعرض الافلاطونيون ، يصرح الماديون بعدم وجود شيء يدعى العقل الكلي أو الشامل ، أو الروح ، أو الله ، هذا ، لان الافكار مجرد مظهر للتبدلات المادية في الجسد . وبناء عليه ، ليس ثمة واقع او حقيقة سوى المادة وهي في حركتها .

وفي القرن السابع عشر للميلادبُعثت هذه الفلسفةالقديمة الىالوجود. واستطاع نيوتن ، بفكره التأليفي ، ان يوحد المذهب الذري مع التصور المتصل بالقوانين الرياضية الابدية ، ويشكل رؤية مزدوجة للاتبدل ــ المادة الدائمة في حركتها والقوانين اللامادية الدائمة التي تحكمها . ومنذئذ ، أصبحت الثنائية الكونية للواقع الفيزيائي ، والقوانين الرياضية متضمنة في النظرة العلمية العالمية .

يمكننا ان نقول إن التقليد الموروث من الماضي تقليد مادي وافلاطوني مثالي في آن واحد . فقد شدد بعض العلماء ، على سبيل المثال ، العديد من علماء البيولوجيا ــ على المظهر المادي ، كما شدد بعضهم الآخر ــ على سبيل المثال ، العديد من الفيزيائيين ــ على مظهره الافلاطوني المثالي . والحق ، ان العلم المكانيكي يشمل على هذين المظهرين . فقد نتج هذا التصور من تزاوج القوانين الابدية والزمان ــ المكان الرياضي للابالسماوي مع الواقع الفيزيائي الدائم التبدل للطبيعة الام . فقد اصبحت الام الكبرى The Great Mother قوى الطبيعة والمادة Mater في حركتها(١) .

٦ ــ التأليف النيوتوني

لم يكن العالم ــ الآلة الذي أدركه ديكارت مصنوعا من ذرات تسبح في الخلاء ، اذ لا نجد خلاء في الكون الذي افترضه ، بل امتلاء . وكما

(١) تشتق كلمة Matter وكلمة Mother من جذر هندي ــ اوروبي مشترك . وفي اللاتينية ، نجد Matter ، Materia . ومن هذه اللغة اشتقت الكلمتان الانكليزيتان Material و Materialism .

يبدو ، امتلأ المكان الفارغ بدوامات من المادة الدقيقة . وقد وقع كل نجم في مركز منظومة دوامية او دائرية ضخمة . اما الكواكب ، كالارض مثلا ، فانها منظومات أقل دائرية تجرفها دوامة أعظم تعود الى النظام الشمسي. وعلى هذا الاساس ، كان الكون بكامله منظومة كبرى من الدوامات التي تختلف بحجمها وسرعتها .

وبالمقارنة ، نجد ان كون نيوتن مكون من المادة الذرية الدائمة المتحركة في الفراغ . فالاجسام الكبرى ، كالارض ، لا تتحرك حول الشمس بسبب دوامات المادة الدقيقة ، بل بسبب القوى اللامادية . هذا ، لان الارض والشمس متصلتان بالقوة الجاذبة للجاذبية التي تعمل عبر المكان الفارغ. والجاذبية ، وفق هذا المنظور ، شبيهة بقوة سحرية تتضمن في ذاتها علاقات لا مرئية تعمل عن بعد . والحق ، ان نيوتن أمضى سنوات عديدة في البحث الخيميائي ودراسة العقائد القديمة للعقول الكونية ، والقوى الملائكية وروح العالم . لذا ، فان الاثر الذي تركته اهتماماته على نظرياته العلمية يبقى موضوعا للنقاش . ومع ذلك ، تتجسد قانونه الجاذبية الكونية في ما يمكننا أن ندعوه « رؤية كلية » : كل جزيء من جزيئات المادة يجذب كل جزيء آخر؛ كل شيء متداخل الاتصال. وفي رأي نيوتن، لا تنشأ قوة من هذا النوع من جزئيات المادة ذاتها ؛ هذا ، لانها لا تمتلك مثل هذه القوة . لذا ، تعد القوة الجاذبة تعبيرا عن الارادة الالهية . وبالمثل ، ليس الزمان ــ المكان الرياضي الذي توجد فيه المادة كلها سوى مظهر لله « الذي يشتمل في ذاته على كل الاشياء لكونه مبداها وموضعها».

يمكننا ان نقول إن الفكر النيوتوني تعرض للنسيان . فقد اعيدت القوى الخفية التي تتخلل مكان الكون الى المادة ذاتها . والحق ، ان اختزال الله من الرؤيا النيوتونية ترك لنا عالما هو آلة موجودة في زمان ــ مكان ــ رياضي مطلق ، يشمل على المادة والقوى اللاحية ، وتحكمه القوانين الرياضية الابدية .

نخلص الى القول : إن النجاح كان من نصيب هذا النموذج الكانيكي الذي دعمته التجارب العلمية . فقد ساعد هذا النموذج على فهم العديد

من الظاهرات الفيزيائية على نحو نماذج رياضية ، وعلى امكانية التنبؤ ، وعلى الافادة منها في ضبط وتفسير العالم المادي . وهكذا ، نرى أن الفهم المتزايد للطبيعة وفق المصطلحات المكانيكية حث على تطوير تقنيات جديدة ، أمدت الانسان بقدرة على ادارة الواقع المادي لما فيه خير الانسانية .

٧ ــ نظرية النسبية

استطاع ماكسويل في « النظرية الموحدة للكهرطيسية » أن يضمن الكهرباء ، والمغنطيسية والضوء في بنية رياضية واسعة . فقد اتسع نطاق الفيزياء وطرأ تبدل عليها اذ احلت نظرية ماكسويل في قلب الفيزياء مفهوم الحقول . واذا ما تساءلنا عن حقيقة الحقول ، اجبنا بلسان ماكسويل : هي تكيفات لوسط رقيق هو الاثير . لكن الفشل الذي رافق المحاولات التجريبية للتأكد من وجود الأثير حمل اينشتاين ، في النظرية الخاصة للنسبية ، يفسر الظاهرات الكهرطيسية من خلال الحقول وحدها : الحقول اللامادية في الطبيعة .

أحدث اينشتاين ثورة في وجهة نظر نيوتن العالمية اذ اهمل الفكرة التي تشير الى ان الكتلة ، والمكان والزمان مقادير مطلقة . وعوضا عن ذلك ، جعل سرعة الضوء مطلقة . انه وحّد التصورين المنفصلين للكتلة والطاقة ، وبرهن بأنهما مظهران لحقيقة واحدة ، يتصلان عن طريق معادلته الشهيرة : الطاقة = الكتلة × مربع سرعة الضوء . وقد اعتبر اينشتاين الضوء لا ماديا ؛ هذا ، لانه يشتمل على اهتزازات طاقية تتحرك في الحقل الكهرطيسي .

استطاع اينشتاين ، من خلال نظريته العامة للنسبية ، ان يوسع تصور الحقل الى الجاذبية ، اذ جعل الجاذبية خاصة للمتصل الزماني ــ المكاني المنحني في جوار المادة . وتقوم معادلاته على هندسة رباعية الابعاد تجعل من الزمن بعدا مكانيا . وعلى هذا الاساس ، يكون الزمان في جوهره قد اصطبغ بالمكان Spatialized اي انه تمكن ، واصطبغ بالهندسة أيضا Geometricized ، أي أنه تهندس .

يمكننا أن نعتبر هذه النظرية الذروة التي بلغتها الرؤية الرياضية للفيزياء الكلاسيكية . وفي هذه النظرية ، تتبوأ المبادىء الرياضية اللازمانية الصدارة وتكون أولية ، وتسمح لنا أن نشاهد الحركات النسبية ضمن بنية أو بنيان هندسة كونية . وبطريقة مماثلة لطريقة كبلر ، تحدث اينشتاين عن الجاذبية معلنا أنها تمتلك « سببا هندسيا » ، واحس احساسا عميقا بالعقلانية الرياضية الكون .

يُعد آرثر إدنغتون أحد الفيزيائيين الاوائل الذين فهموا نظرية النسبية لاينشتاين فهما صحيحا . وقدم لنا البرهان او الدليل الأول عن صحة هذه النظرية في الصورة التي التقطها الكسوف الشمسي الذي حدث عام ١٩١٩ . فقد كتب ادنغتون بتوسع عن مضامين هذه النظرية ، وخلص الى القول بأنها تؤكد فكرة أن « جوهر مادة الكون هو جوهر عقلي » . ولكن « الجوهر العقلي لا ينتشر في الزمان والمكان ؛ هذا ، لانهما جزء من النظام الدوري المشتق منه » .

واستخلص جيمس جينز ، وهو فيزيائي معاصر لادنغتون ، على نحو افلاطوني ، أننا نستطيع أن نتصور الكون وهو يشتمل على الفكر المجرد ، الامر الذي يجعلنا نصفه بأنه مفكر رياضي .

٨ ــ النظرية الكوانتية

يمثل الكانيك الكوانتي انفصالا عن الفيزياء الكلاسيكية اكثر مما يمثل انفصالا عن النظرية النسبية . ويعد التخلي عن الحتمية الصارمة إحدى النتائج الهامة الحاصلة ؛ هذا ، لان معادلاته تسمح بالتنبؤات ضمن حدود الاحتمالات . وعلى الرغم من معالمه الراديكالية ، فانه يظل تطويرا رئيسا للتقليد الفيثاغوري ــ الأفلاطوني . هذا، لأنه يساعدنا على تفهم خصائص الذرات وفق مصطلحات الاعداد ، والتسلسلات التناسقية للاعداد . لذا ، يُعد خطوة باتجاه الهدف التقليدي للعلم . وقد وصف اوي ده بروغلي ، وهو احد مؤسسي المكانيك الكوانتي ، هذا الهدف كما يلي : « ان ننجح في التوغل الى نطاق التناسقات الطبيعية ، وان نلمح انعكاس

النظام الذي يسود في الكون وبعض أقسام الوقائع او الحقائق العميقة والخفية التي تشكله » . هكذا ، نرى أن النظرية الكوانتية أدخلت وجهة النظر الافلاطونية الى قلب المادة . . . والمادة التي اعتبرها الذريون صلبة ومتجانسة . وعلى هذا الاساس ، يصرح هايزنبرغ :

في هذه النقطة توافقت الفيزياء الحديثة مع أفلاطون . هذا ، لان الواقع يشير الى ان الوحدات الصغرى للمادة ليست موضوعات فيزيقية بالمعنى العادي للكلمة : انها اشكال ، بنى ، أو ، كما يقول افلاطون ، أفكار ومثل ، نستطيع ان نتحدث عنها في لغة الرياضيات على نحو واضح » .

وعلى الرغم مما ذكرناه ، حافظ الفيزيائيون الكوانتيون على النظرية الذرية اذ حاولوا أن يجدوا الجزئيات النهائية أو القصوى للمادة . وكلما توغلوا الى الذرة ، والى نواتها ، والى الجزئيات النووية وجدوا أنواعا كثيرة من الجزئيات الكوانتية ــ تعرفوا على اكثر من مئتين منها . ومازالت التجارب تجري لكي تضمنها في نظام عددي ، مثل المجموعات الثمانية العشرية التي ، كما يعتقد ، تعكس تعديلات وتبدلات او مجموعات مؤتلفة لمكونات أكثر أساسية وجوهرية مثل الـ « كوارك » . والحق ، أن البحث أو المطلب الذي نشده فيثاغوراس هو البحث الدائب الذي يقول به علماء العصر الحديث : يسعى العلم الحديث أن يجد ، الى ما وراء عالم التجربة، حقيقة رياضية ابدية . . . حقيقة لا تتطور عبر الزمان ولا تتأثر بما يحدث في عالم الواقع .

٩ ــ الطاقة الابدية

تقتضي القوانين الابدية ، بالاضافة الى الفيزياء الحديثة والفيزياء النيوتونية ، وجود أبديات نظرية أخرى على هيئة مقادير فيزيقية يفترض انها تحتفظ في المقادير الكلية الواحدة الى الابد . ففي الفيزياء النيوتونية، لا تتعرض ذرات المادة للإتلاف ، الأمر الذي يجعل العدد الكلي للذرات في الكون واحدة لا تنقص . وقد تم التعبير عن هذا التصور في صيغته العامة في قانون حفظ الطاقة الذي ينص على أن المادة لا تخلق ولا تفنى .

وعلى نحو تاريخي ، أصبح قانون حفظ الطاقة تعبيرا عن استقرار أو انتظام الحركة في الكون . هذا ، لان الكون يتابع مسيرته كما هو ، ولا يتطلب التعبئة من جديد مثل ساعة مكانيكية . والحق ، أن هذا القانون يُعد متمما لقانون حفظ الطاقة : جوهر الكون وحيويته أو فاعليته أبديان .

نستنتج مما سبق : أولا ، ارتبط مفهوم الكتلة بالمادة ، الامر الذي يجعل حفظهما قضية مشتركة : تعد كتلة كل ذرة ثابتة ؛ لذا تحفظ جميع الذرات . والحق ، أن هذا التصور الصريح تعرض النقد في القرن العشرين اذ وجد العلماء أن الجزئيات تنقسم ، وبعضها ينقسم أو يندمج . وهكذا ، لا يُحفظ العدد الكامل للجزئيات . وعلاوة على ذلك ، يمكن ان تتغير كتلة الجزيء . وعلى الرغم من هذا النقد ، عاد كل شيء الى نظامه السابق اذ تأكد العلماء أن كتلة جزيء أو منظومة ليس الا تجليا آخر لطاقتها او لحركتها . لذا ، تعبر المعادلة الثالثة : الطاقة = الكتلة × مربع السرعة، عن التحول القائم بين هاتين الطريقتين المتناوبتين لقياس الشيء ذاته . وهكذا فقد تم تصنيف قانون حفظ الكتلة ضمن مبدأ عام يفسر حقيقة قانون حفظ الطاقة .

يمكننا ، وقد بلغنا هذا الحد من البحث ، أن نقول : ان المقدار الكلي للطاقة في الكون ثابت . والحق ، أن انبثاق مجرة أو ظهور الحياة على الارض لم يُحدث تغييرا في الطاقة الكونية ؛ هذا ، لان مقدارها الكلي لا يزيد ولا ينقص : انه لا يتأثر بأي شيء يحدث على نحو واقعي .

واذا شئنا ان نوضح ما ذكرناه ، قلنا : ان قوانين حفظ الطاقة تعني أن الاشياء الفيزيقية تصاغ في منظومات معزولة بمعادلات ، وعلى الرغم من كل التبدلات والتغيرات ، يظل المقدار الكلي الطاقة ، والشحنة الكهربائية ، الخ هو ذاته قبل وبعد الحدوث : يقول فاينمان :

« يشير قانون حفظ الطاقة الى وجود عدد نستطيع حسابه في لحظة . واذ تجتاز الطبيعة التغيرات العديدة الطارئة ، نستطيع ان نحسب هذا المقدار من جديد لنجد أنه لم يتغير عما كان عليه قبل وبعد حدوث التغير ؛ هذا ، لان العدد لا يتغير » .

اذا أمعنا النظر في العبارة السابقة وجدنا أن تكافؤ كلمة « قبل » وكلمة « بعد » في مثل هذه المعادلات يعني احتمال حدوث التغيرات في أي اتجاه : انهما ، مبدئيا ، يقبلان العكس . فالاشياء تحتمل الاتجاه في أي من الطريقتين . وفي العالم الذي نصفه لا يوجد ماندعوه « التغير الحقيقي الذي لا يقبل العكس » . وهذا يعني عدم وجود « صيرورة » . هذا ، لان الوقائع الأساسية للفيزياء ، ان هي حفظت ، لا تتطور ، ولا تتأثر بأي شيء يتطور بالفعل في الزمان . وعلى سبيل المثال ، ينطبق هذا القول على ولادة نجم أو نوع من أنواع الحشرات ، أو نهاية او انقراض احدهما .

أخيرا ، نقول ان المبدأ الفيزيائي الرئيس الوحيد الذي يعالج قضية التبدل اللامعكوس هو القانون الثاني الترموديناميك الذي فسر ، خطأ ، بأن الكون يتجه الى التوقف او الانهيار . ومع ذلك ، نقول : ان قوانين الترموديناميك لا تتحدى أبدية الطاقة . وعلى النقيض من ذلك : تؤكد أبديتها(١) . فالقانون الاول الترموديناميك ليس هو ، في الواقع الا تصريحا أو تعبيرا عن قانون حفظ الطاقة .

١٠ ــ بقاء القوانين الابدية

تعد القوانين الطبيعية المصاغة في الكتب العلمية قوانين وضعها الانسان . فهي تتعدل على نحو مستمر وفق تقدم العلم . ومع ذلك ، وكما يظهر التاريخ القصير للفيزياء النظرية ، يسلم العلماء عامة بأنهم يشيرون الى ، أو يتأملون ، المبادىء الرياضية الابدية النظام . وبالطبع ، يعد هذا القول افتراضا متافيزيائيا ، وذلك لانه كان ، وما زال ،موضوع نقاش بين الفلاسفة منذ أن تحداه دافيد هيوم في القرن الثامن عشر . ومع ذلك ، لم تتأثر سيادة هذا القانون الا قليلا بالمناقشات أو الطروحات الفلسفية . هذا لانه جزء متكامل من النموذج المكانيكي الذي وطد سلطته من خلال النجاح المذهل الذي أحرزته الفيزياء والتقنيات الجديدة التي انبثقت منها .

ومع ذلك ، يمكننا أن نقول : ان التسليم بالحقائق الرياضية الأبدية

وجد الدعم في نطاق الرياضيات بالاضافة الى الدعم الذي وجده في العلم والتكنولوجيا . فالعلاقات الرياضية تبدو كأنها تعبير للحقائق اللازمنية ، الدائمة ، الصحيحة والفعّالة في كل مكان . ولئن كانت هذه الحقائق موضوعية ، لكنها تمتدّ الى عالم الفكر أكثر مما تمت الى عالم الأشياء . فهي تبدو وكأنها افكار في العقل الكوني وبهذا الصدد ، يقول هنريك هرتز ، عالم الفيزياء الذي منح اسمه لوحدة التردد في القرن التاسع عشر :

« لا يمكننا ان نتجاهل بأن لهذه الصياغات او القواعد الرياضية وجودا مستقلا ، وبأنها تتميز بذكاء او عقل خاص ، انها أكثر حكمة منا ومن اكتشافاتنا ، والحق ، اننا نقتبس منها أكثر مما وَضع في جوهرها » .

ولئن كان العصر الحديث ، المتأثر بالفلسفة الوصفية والتجريبية ، قد جعل من الافلاطونية موضوعا يصعب فهمه ، وتبنى فلسفة للرياضيات تسمى « الشكلية » التي تعتبر الجزء الاكبر من الرياضيات لعبة عقلية لا تهدف الى غاية قصوى ، لكن الرياضيين انفسهم لا يتعاطفون مع « الشكلية » بملء قلوبهم . وبهذا الصدد ، يذكر دافيس وهيرش مايلي :

« يبدو ان غالبية الكتاب الذين تحدثوا في هذا الموضوع يوافقون على ان العدد الاكبر من الرياضيين مقتنعون بأنهم يتعاملون مع حقيقة موضوعية . واذا ما تحداهم بعضهم ليقدموا تفسيرا فلسفيا لهذه الحقيقة ، سهل عليهم ان يتظاهروا بأنهم لا يؤمنون بها ؛ هكذا ، لأن الرياضي المثالي ، اي النموذجي ، أفلاطوني وشكلي في آن واحد ... انه افلاطوني سرّاني يضع على وجهه قناعا « شكليا » متى اقتضت الضرورة » .

اخيراً نقول : على الرغم من الاعتقاد السائد بان الطاقة ، والحقول ، والمادة قد نشأت في الزمان بينما كان الكون ينشأ وينمو ، فانه من المسلّم به ان تكون القوانين الرياضية للطبيعة قوانين ابدية وُجدت بشكل او بآخر ، « قبل » بداية الكون . ولئن كان القليل من العلماء قد وضّحوا هذا الافتراض او المسلّمة ، لكن فكرة القوانين اللامتبدلة

الكونية ضمنية أو كامنة في الطريقة العلمية كما نعرفها اليوم ، وماثلة في خلفية التفكير العلمي الإصلاحي . والحق ، أن هذا الافتراض يشكل الأساس لمثال التكرارية العلمية .

التجارب المكررة

يعتمد المظهر الأساسي للطريقة العلمية على وجو بتوليد الملاحظة هذا ، لأن العلم يتعامل مع انتظامات الطبيعة ومع معالم العالم المتميزة بالموضوعية والمتسمة بالتكرار . ففي الظروف ذاتها ، تعطي التجارب ذاتها نتائج واحدة في اي مكان من العالم وفي أي وقت وظرف . واذا ما تساءلنا عن سبب هذا الاتساق ، اجبنا : إن قوانين الطبيعة تبقى هي ذاتها دائما وفي كل مكان . والحق ، ان ادراكنا او عدم ادراكنا لهذا الواقع لا يحول دون اعتقادنا بأن هذا الافتراض الميتافيزيائي يشكل أساس مثال التوليد والاستخراج الذي تقوم عليه الطريقة التقليدية للعلم . وفي هذا المجال ، نقتبس كلمات هانيز باجلز :

« تكمن شمولية القوانين الفيزيائية في الظاهرة العميقة التالية : الأحداث كلها تخضع للقواعد الشاملة للخلق المادي . وان ما يدهشنا في معرفة هذا الواقع هو البرهان القاطع على وجود قوانين شاملة في التنوع الماثل في الطبيعة . والحق ، ان تطور الطريقة التجريبية ومنهجها التفسيري للفكر اظهر ان التنوع في الطبيعة يرمز الى تطبيق القوانين الكلية الشاملة ! » .

في جانب آخر ، يؤكد كارل بوبر ، المفكر المتعمق في الفلسفة العلمية ان الافتراض الميتافيزيائي للقوانين الكلية الشاملة ضرورة للعلم . اما المطلب الوحيد فهو ان تعتمد التفسيرات على القوانين الشاملة للطبيعة . ويشدد بوبر على أن يكون هذا المطلب القاعدة التي يقوم عليها التوليد او الاستخراج الموضوعي اللازم للطريقة العلمية .

واذا ما تساءلنا عن حقيقة هذه القوانين الشاملة للطبيعة ، اجبنا بلسان بوبر : « هي خصائص انشائية أو بنائية للعالم » . و في قوله هذا

يدرك الغموض الملازم المتاصل في هذه الاجابة . فمن جهة ، تفسر البنى او الخصائص البنيوية او الانشائية القوانين ؛ ومن جهة ثانية ، تفسر القوانين البنى الانشائية . ومع ذلك ، يدرك بوبر « ان القانون والبنية الانشائية يصبحان ، في مستوى معين ، مثلا زمني بحيث يتعذر علينا التمييز بينهما » ، هذا ، لان القوانين تفرض بنية معينة على العالم ؛ ويمكن ان تفسر على نحو خياري بأنها اوصاف لتلك البنية الانشائية . وكما يبدو ، ان نظريات الحقل المرتبطة بالمادة تهدف الى تحقيق هذا الواقع ، او انجازه على نحو فعلي .

واذا ما تأملنا قولنا السابق وجدنا أن البحوث تتواصل في نطاق النظريات المتصلة بالحقول الأساسية للمادة . لذا ، نرى كيف تنبثق التصورات والمفاهيم التطورية في الفيزياء النظرية المعاصرة الى الوجود . ففي كون تطوري ، تتطور « الخصائص البنيوية او الانشائية للعالم » . وبناء عليه، نتساءل : كيف يمكننا ان نقول إن هذه الخصائص البنيوية محكومة تماما بقوانين سابقة لوجودها ؟ الا يمكننا ان نقول بأنها اعتيادات او بنى شاملة وكلية نمت وتطورت مع الكون المتطور ؟

والحق ، أن احتمال الاعتراف باعتيادية الطبيعة يتضمن ، دون أن يتحدى الافتراض ان لكل شيء يدار ويوجه بقوانين ترانسندنتالية ــ متسامية ــ لا تتأثر بما يحدث . وهذا يعني أن هذا الافتراض يتحدى الأساس الذي تقوم عليه الطريقة العلمية . وهكذا نقول : كيف يمكن ان تكون التجارب قابلة للتوليد والاستخراج لو كانت الخصائص البنيوية او الانشائية للكون تتغير ؟ وكيف يمكن ان تكون فكرة التكرارية قد تحققت على نحو مثير من خلال النجاح الذي احرزته الطريقة العلمية ؟

عندما نمعن النظر نجد ان الفيزياء تقف من اعتيادية الطبيعة موقف المعارض . فالوجودات او الكيانات مثل الالكترونات والذرات ، والنجوم ، والحقول الأساسية ، وغالبية الاشياء التي درستها الفيزياء موجودة منذ بلايين السنين . وقد تكون طبيعة هذه الأشياء اعتيادية على نحو يجعلها لا متبدلة . ويمكن ان تصاغ طبيعة هذه الأشياء بقوانين رياضية لازمنية وليس القول بأن طبيعتها ثابتة على نحو ابدي الا اعطاءها قيمة مثالية

تلائم كل المقاصد والأهداف . والتجارب التي تجرى عليها تشير الى امكانية توليدها واستخراجها . وتنطبق حقيقة كون التجارب قابلة للتكرار على غالبية المناهج التي يدرسها الكيميائيون، الجيولوجيون، البيولوجيون، علماء البلورات ، وعلماء آخرون : هي المناهج ذاتها التي وجدت في أزمنة لا تحصى ، وعلى مدى آلاف وملايين السنين . واذا ما اقررنا بان الطبيعة اعتيادية فان الظاهرات الراسخة في اذهاننا تسلك وكانها محكومة بقوانين ترانسندنتالية لا متبدلة .

يمكننا ان نقول إن الفرق القائم بين وجهتي النظر يتجلى في الاحوال التي لا تكون الظاهرات الجديدة قد ترسخت. والحق ، ان المعلم الجوهري للعملية التطورية يتجلى في الحقيقة التالية : مناهج منظمة جديدة تنبثق الى الوجود ، وتنبثق معها نماذج تنظم لم توجد من قبل ، نذكر على سبيل المثال : ظهور نوع جديد من الجزيء ، او البلور ، او النبات ، او الفريز ، او قطعة موسيقية . وبقدر ما نعترف بأن هذه الاشياء جديدة ، نعترف باننا لا نستطيع ان نفسر بانها مجرد تكرار لما كان سابقاً . وعلى الرغم من انها ستصبح اعتيادية من خلال التكرار ، لكن لا يمكن ان تكون اعتيادية . ومن وجهة النظر الاصطلاحية ، يمكننا أن نقول : يتعين كل جديد بواسطة قوانين وجدت قبلا ، اذ كانت موجودة على نحو دائم . وهــذه القوانين لا يطرأ عليها التغيير نتيجة لما يحدث ، بل تبقى هي ذاتها حتى لو كانت ، أو لم تكن ، الظاهرات التي تحكمها تحدث على نحـو فعلي في العالم . وهكذا ، نجد ان القوانين اللامتبدلة ذاتهـا تتحكم بالانواع الجديدة من الجزيئات ، والبلورات ، والفرائز ، والافكار في المناسبة الاولى وفي المناسبة الألف لظهورها .

وبالمغايرة ، يمكننا ان نقول : اذا كانت الذاكـرة متاصلة في طبيعـة الاشياء ، فان الظاهرات لا تنشأ بطريقـة واحدة في المناسبة الالف او المليون . فظهوراتها المتتابعة سوف تتأثر بواقع انها وجدت قبلا . وسوف تتأثر بذاكرة تجمعية تراكمت فيها الحدوثات السابقة ، وسوف تنزع الى ان تصبح اعتيادية او بنيوية على نحو متزايد . فلو كانت الاشياء متساوية، لكانت تنزع الى النشوء في كل مكان بيسر وسهولة ، او باحتمال اكبر ،

كلما تكررت . وعلى سبيل المثال : ان تدريب الفئران على تعلم عادة خاصة في مخبر لا يعني أن الفئران الاخرى تنزع الى تعلم تلك العادة الخاصة على نحو أسرع .

اخيرا ، نحب أن نختم بحثنا هذا بالتركيز على الاحتمال الذي يشير الى ان الطبيعة اعتيادية . ويعني هذا الاحتمال اننا لن نسلم بعد الآن بالافتراض الاصطلاحي الذي ينص على ان التجارب العلمية برمتها قابلة للتكرار . هذا ، لأن ظاهرات جديدة تنزع الى أن تكون أكثر احتمالا من خلال التكرار ، بحيث ان الملاحظات التجريبية لها تعطى ، على نحو كمي ، نتائج مختلفة على مر الزمن . وللسبب ذاته ، نتمكن من قياس نمو العادات ، أو البنى ، عن طريق قياس المعدل او التردد الظاهرين في ظروف مغايرة او موحدة القياس . فاذا ما أصبحت ظاهرة اكثر اعتيادية فانما لتظهر الى الوجود باحتمال اكبر كلما تكررت مرة تلو اخرى .

١ ــ هامش :

القضية : الحياة ، من خلال عملية التطور ، تتجه الى التعقيد والنظام . فالذرات تصبح جزيئات ؛ والجزيئات تصبح حموضاً أمينية ؛ والحموض الأمينية تصبح بروتينات ؛ والبروتينات تصبح خلايا ؛ والخلايا تصبح متعضيات معقدة ؛ والمتعضيات المعقدة تصبح اكثر تعقيداً في التجمعات البشرية والحيوانية والنباتية .

التساؤل : اذن ، لماذا يقر القانون الثاني للترموديناميك بالانحلال واللانظام والفوضى ؟

تعريف القانون الثاني للترموديناميك :

تعريف أول : الكون يتحرك على نحو لا معكوس باتجاه الانحلال والتوقف .

تعريف ثان : هو قياس مقدار العشوائية في منظومة . والعشوائية الكاملة هي اللاتكون أو الهيولى : فما كان في السابق منظومة بنى منظمة يصبح تشوشاً ، أو ضباباً ذا عطالة ودون مقومات. وهذا يعني أن المنظومة قد بلغت حالة من الانتروبي القصوى يدعوها العلماء « التوازن » . وتدعى هذه الحالة للتوازن في المفهوم الكوني « موت الحرارة » .

الاجابة من وجهة نظر بريغوجين : الحائز على جائزة نوبل في الكيمياء عام ١٩٧٩ .

يعتقد بريغوجين أن النظام ينشأ بسبب اللانظام ، وليس رغماً عنه ؛ والحياة تنبثق من الانتروبي ، وليس ضدها .

نتساءل : كيف ينشأ النظام من اللاتكون والتشوش أو العماء ؟

يجيب بريغوجين :

ينطبق القانون الثاني للترموديناميك على المنظومات المغلقة ، هي منظومات مستقلة وتامة في ذاتها ، منظومات لا تتميز بسيلان الطاقة بينها وبين البيئة . وقد تكون منظومة من هذا النوع وعاء محكم الاغلاق وشديد الكثافة بحيث أن لا شيء ، كالهواء ، والضوء ، والمغنطيسية ، والصوت ، والتسميات دون الذرية ، قادر على الدخول اليها أو التأثير فيها . وبهذا المعنى ، تكون المنظومة المغلقة مجرد تصور مثالي لا يمكن وجوده على نحو فعلي .

ومع ذلك ، توجد منظومات مغلقة تخدم جميع الاهداف ، هي منظومات اقتربت مكوناتها من حالة التوازن ، مثل الحجر ، كأس قهوة ابترو ، كريستال ، محرك بخاري ثابت . في هذه المنظومات يظل التبادل المشترك بين المنظومة والبيئة ثابتاً على نحو فعلي ؛ ويكون التبادل بين الحرارة والعمل واضحاً وغير متبدل . وما من جديد أو غير متوقع يدخل المنظومة او يغادرها . وبهذا الصدد ، يقول بريغوجين : إن القانون الثاني للترموديناميك ينطبق على حالات من هذا النوع .

يضيف بريغوجين قائلا : إن المنظومات الحية هي دائماً منظومات منفتحة ، تتبادل المادة والطاقة مع البيئة الخارجية على نحو دائم ــ

المنظومة المنفتحة المعروفة بالكائن البشري تتلقى الطاقة والمادة من العالم الخارجي على شكل الطعام ، والضوء ، والأوكسجين ، والمعلومات الخ .. وتعيد المادة والطاقة الى العالم الخارجي ، على شكل ثاني أوكسيد الكربون ، والحرارة والفن وإفرازات أخرى . والحق ، ان قوانين الترموديناميك تطبق على نحو مفيد على الآلة البخارية ، وعلى الحجر ، او على اية منظومة قاربت حد التوازن ، لكن هذه القوانين لا تفيد كثيراً لدى تطبيقها على الانظمة الحية طالما انها ابعد ما تكون عن التوازن : فهي تعدل ذاتها على نحو دائم بما يتوافق مع كل انواع القوى الخارجية والتبدلات التي لا يمكن التنبؤ بها ، وتكون غير مستقرة الى حد كبير ، وتنمو او تتطور بطرق جديدة متى طرأ تعديل على جزء من المنظومة او متى فقد بعض اجزائها .

يعتقد بريغوجين ان الترموديناميك الكلاسيكي قد حدد ذاته بالمنظومات المغلقة التي قاربت حد التوازن ، اذ نظر الى الكون ومكوناته من خلال الميكانيكية ، واعتبره منظومة لها بنية ملتحمة مترابطة وآلة ذاتية الحركة ، مؤلفة من جواهر متبدلة مثل الذرات والجزيئات التي تؤثر بعضها في سلسلة سببية . ويرى بريغوجين في عشوائية ولا استقرار المنظومات اللامتوازنة قضية سلبية ، غامضة ومحيرة ـ ثمة حدوث للانحلال او الخطأ في البنية المنتظمة للواقع .

على هذا الاساس ، اتجه بريغوجين الى الانظمة اللامتوازنة ، ليدرك انها ليست أمراً سلبياً بقدر ما هي شيء مبدع ، ومفعم بالطاقة : هو شيء غير مستقر لكنه مخصب ؛ إنه مصدر النظام ، التنظيم ، التطور والحياة . وعلم ان دراسة ديناميكية البيئات اللامتوازنة تساعده على اكتشاف الاجابة عن الأحجية التي تشير الى انبثاق النظام من اللانظام ، وتطور الحياة من المادة اللاحية . وهكذا ركز دراساته على عدد من المنظومات الفيزيائية والكيميائية التي طورت تلقائياً بنى منتظمة مثل اخلاط معينة تبدأ ، لدى تسخينها ، في « تنظيم ذاتها » لتصبح بنى تتميز بتعقيد فائق وجمال آخاذ ، وتتخذ لها احياناً انماطاً تشبه الخلايا الحية . وفكر بريغوجين ان منظومات ذاتية التنظيم كهذه يحتمل ان تمثل الحلقة بين الحياة واللاحياة .

جذب تفاعل بولوزوف ــ زابوتنسكي انتباه بريغوجين . ويحدث هذا التفاعل نتيجة لاختلاط أربع مواد كيميائية في طبق مسطح بدرجة حرارة محددة . وبسرعة ، يبدأ المزيج تنظيم ذاته في بنية ذات موجات لولبية متحدة المركز تنتشر وتتذبذب على نحو منتظم وتغير ألوانها في فترات محددة . ولئن كانت العمليــة كيميائية ، لكنها ظلت ، كالمادة الحية ، مستقرة كما ظلت تفرز المزيد من « الخلايا » في عملية ذاتية التجدد وذاتية التحول شبيهة بمنظومة حية . والحق ، أن هذه العملية هي حالة يزداد فيها النظام الداخلي دون أن تتلقى المنظومة أية تغذية من الخارج . وعلى نحو ظاهري ، تبدو هذه العملية وكأنها تناقض القانون الثاني للترمودیناميك بوصفها منظومة تنقص الانتروبي . ومع ذلك ، أكد بريغوجين أن التفاعل ذاته ينقص الانتروبي نتيجة لتصدير الانتروبي الى الوسط الخارجي .

إن دراسة تفاعل بولوزوف ــ زابوتنسكي وتحليله الرياضي للعملية وفرا الدليل لبريغوجين لتعزيز نظريته القائلة : إن النظام لا ينبثق على نحو مضاد للانتروبي بل بسببها ، وإن البنى المنتظمة هي نتاج محتم للاوضاع التي لا تعرف التوازن . ولقد أطلق بريغوجين على هذه العملية مصطلح « النظام من خلال الترددات أو التموجات » ، وعلى البنى المنبثقة مصطلح « البنى المبددة أو المشتتة » ــ نال بريغوجين جائزة نوبل على نظريته هذه.

تشير طبيعة البنى المبددة الى انها منظومات منفتحــة في بيئات أو أوساط لا تعرف التوازن . فهي تتلقى على نحو دائم الطاقة والمادة من الوسط أو البيئة . وبالنسبة للقــانون الثاني للترمودیناميك ، يؤدي التبادل الداخلي للطاقة الى إحداث الانتروبي ، اذ يجب أن يسبب سيلان الطاقة الى البيئة المبددة فوضى ذرية متزايدة ، وعشوائية متزايدة . وفي منظومة مغلقة ، يخلق هذا السيلان المستمر للطاقة مثل هذه الانتروبي الأمر الذي يؤدي الى توقف المنظومة نهائياً ، الى بلائها ، أو انقسامها . ومع ذلك ، تعد البنى المبددة بنى ذاتيــة التنظيم ، توطد بناها بالتبديد الدائم للانتروبي الى الوسط أو البيئة . وتظهر هذه البنى ، عن طريق توطيد نظامها ، تناقصاً للانتروبي ضمن المنظومــة . لكن هذا التناقص للانتروبي يتوطد عن طريق تصدير أو تبديد الانتروبي الى البيئة بحيث أن الانتروبي النهائية أو الصافية للكلية المنظومة ــ البنية المبددة وبيئتها ــ تزداد على نحو عملي تماماً كما يحدثنا القانون الثاني للترمودیناميك .

الدراسات والبحوث

مفهوم الجمال
في فلسفة أفلاطون

أحمد محمود

إن اهتمام الانسان بالجمال وشغفه بمظاهره قديم قدم الانسان نفسه ، لان الاحساس الفطري عند الانسان لا يحتاج الى تعلم وفلسفة وقوانين . فاي واحد منا حتى لو كان اميا يستطيع ان يقول : ان هذا الشيء جميل وذاك قبيح ، مع انه قد يعجز عن تعليل هذا الحكم او تفسيره . والاذواق ـ غالبا ـ على تعددها وتشعبها تظل تتراوح بين الاصيل والهجين ، ويظل الذوق الاصيل هو الحكم في عرض القول .

ولا شك أن كل بحث في الادب أو النقد يستند الى قاعدة فلسفية ، لان موقف الانسان من الوجود يحدد طبيعة تعبيره ، وموقفه هذا ينعكس في احساسه وفكره ، وربما كانت معظم الخلافات تعود الى موقف كل منا من الحياة والوجود .

وبناء على ما تقدم سنجد ان البحث الجمالي عند افلاطون وثيق الصلة بنظريتي المثل والمحاكاة ، ولا يمكن ادراك مفهوم الجمال في فلسفته دون الوقوف على تينك النظريتين . فهو أول من قال بتقدم الفكر على المادة ، وأول من قال : ان عالمنا المادي ليس له وجود حقيقي ، بل هو انعكاس لعالم المثل الخالد .

نظريتا المثل والمحاكاة :

ان فلسفة افلاطون متعددة الجوانب ، لكنها متكاملة ومترابطة ، اي لا يمكن عزل طرف عن آخر فيها ، فاذا اردنا ان نفهم موقفه من الجمال او الحب او الاخلاق . . . لا بد من وقفة متأنية عند نظرية المثل ، لأنه حاول من خلالها حل معظم الاشكالات التي اعترضته (فنظرية المثل في فلسفة افلاطون هي القطب من الرحى ، فهي تدور حولها وتقوم على اساسها ، فرايه في الله ، ورايه في الفن ، ورايه في الطبيعة ، وفي النفس وفي الاخلاق ، وفي الدولة يقوم على اساسها)(١) .

يقول افلاطون : (إن ظواهر العالم الحسي المتعددة المتغيرة هي ظلال لمثل مطلقة خالدة ، والمثل هي وحدها الوجود الحقيقي ، والعالم يستمد حقيقته الجزئية من المشاركة في هذه المثل الخالدة)(٢) .

يتضح من هذا القول : أن ظواهر هذا العالم التي نعيشها ونعاينها ليست الا ظلالا وأشباحا لمثل مطلقة ، وهذا العالم الحسي بكل ظواهره ليس الا طريقا للوصول الى عالم المثل ، فالنفس الانسانية تتذكر العالم الخالد من خلال معاينتها لعالم الحس المتغير .

والمثال هو الشيء بالذات ، والجسم شبح للمثال ، والمثال نموذج الجسم متحققة فيه كمالات النوع الى أقصى حد ، بينما هي لا تتحقق في الاجسام الا متفاوتة بشكل قليل ، والفيلسوف الحق هو الذي يميز بين الاشياء المشاركة ومثلها . واذا كانت الاشياء المحسوسة تتغير باستمرار فان المثل لا تخضع لأي تغيير ، افلاطون يرى أنه لا يمكن أن يتغير ما له وجود حقيقي ، وليس الوجود الواقعي للاشياء وحده يفترض الثبات ، بل المعرفة التي نحصلها عنها ايضا ، فالمعرفة تفترض ثبات موضوعها . يقول افلاطون : (ان الاشياء المحسوسة وحدها عرضه للتغير ، اما الماهية ذاتها فتبقى هي نفسها ابدا)(٣) .

ونحن في هذا العالم المتغير اشبه بسجناء الكهف المظلم ، الذين ليس بامكانهم ان يخرجوا من سجنهم ليتمتعوا بضياء النهار ، إلا بعد بذل الجهود المضنية ، كذلك ينبغي لنا بالعلم الذي نحصله بالدراسات الطويلة ان نتحرر من السلاسل التي تقيدنا بالأرض ، وان نرتفع الى العالم المثالي ، حتى نصل الى ضياء الخير ، الذي يبهر الابصار وعلينا ان نتخلص من سجن البدن ، وننطلق في رحاب عالم الروح الاولي(٤) .

وفي الحقيقة ان نظرية المثل عندما تطبق على الفن تؤدي الى نتائج غير مقبولة اذ هي تفترض اساسا ان الصانع كالنجار الذي يصنع الكرسي افضل من الفنان لان الاول ــ على الاقل ــ يحاكي المثال مباشرة ، أما الثاني فلا يحاكي الا ما انتجه الاول ، فالنجار ينتج شيئا واقعيا ملموسا ، اما الفنان فلا ينتج الا ظلالا وأشباحا في أدنى مراتب الوجود ، ولعل هذه النتيجة وحدها كافية لاثبات مدى استحالة تطبيق مثل هذه النظريات الميتافيزيقية في مجال الفن(٥) .

وثمة علاقة جوهرية بين نظريتي المثل والمحاكاة وموقف أفلاطون من الفن والجمال فهو يفسر حقائق الوجود ومظاهره من خلال نظرية المحاكاة ، ولعل صورة الكهف الشهيرة خير تعبير عن نظرية المثل من حيث صلتها بنظرية المحاكاة . فهو يرى أن ما ندركه من الاشياء يشبه ما يدركه أناس ينظرون الى ظلال نار على جدران كهف ، وقد اداروا ظهورهم الى فتحته ،

فهؤلاء يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيحسبونها حقيقة ، فاذا ما تجردوا من قيود الظاهر ، وغادروا كهفهم ابصروا حقائق الاشياء ومن هنا (فان صورة الكهف ـ عند افلاطون ـ قد خلقت التمييز الفلسفي الاساسي بين المظهر والحقيقة ، واكدت أولوية عـالم الافكـار فوق عالم المحسـوسات)(٦) .

ولما كانت الفنون تقليدا ومحاكاة للطبيعة ، لذلك يرى افلاطون أن الفن لا يرقى الى مستوى الطبيعة ، اذ الأصل افضل من صورته ، ولما كانت الطبيعة تحاكي عالم المثل ، والفن يحاكي عالم الطبيعة فهو محاكاة المحاكاة ، لذلك فقد استغنى افلاطون عن الفن واصحابه ، لأنه ليس بحـاجة الى الصور المحسوسة الممسوخة التي يصنعها الفنان .

مفهوم الجمال :

لم يبدأ اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال بافلاطون ـ انما هو حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني ، فقد اهتم ذلك المجتمع بما يحيط به من ظواهر جمالية ، واقبل عليها ، وكانت لربات الفنون منزلة خاصة ، إيمانا منهم بتقديس الجمال ، وقد تميزت إلهة الجمال افروديت من بين الالهة اليونانية المتعددة ـ بل كان لافلاطون الفضل في تسجيل تلك الظاهرة والتعرض لتحليلها .

ويمكننا ان نتصور مدى اهتمام افلاطون بظاهرة الجمال في الطبيعة والفن عندما نقرأ هذا النص من محاورة (فايدروس) ، وهو يصف مكان الاكاديمية قائلا : (فتح سقراط قدميه حينما جلس في نهاية المطاف ، لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة ، تحت قدميه كان يجري جدول رقراق ، وينبت عشب اخضر جميل ، تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها بهدوء وصفاء ، ويتغضن سطح الماء الرقراق ، وهو ينساب كاللجين في جدوله وشجرة وارفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضرة على هـذا الجدول لترشف منه رحيق الجمال)(٧) .

ومفهوم الجمال ـ عنده ـ يخضع مباشرة لنظريته في المثل ، فالاشياء لا تبدو لنا جميلة الا لمشاركتها في مثال الجمال بالذات . يقول : (انه لو وجد جميل آخر غير الجميل في ذاته فلن يتصف بالجمال الا لمشاركته في المثال ، أما أنا فلست ادرك هذه الاسباب ولا استطيع معرفتها ، وأن فسر لي شخص سر الجمال المروع في شيء بانه يرجع للونه الزاهي او لحالة ما فلن استجيب لمناقشته لانها تربكني ، وانه لمن السهل البسيط ان ادرك ان السبب في جمال شيء ليس سوى وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال . . . . وان الجميل يصير جميلا بالجمال)(٨) .

وعلى هذا فالجمال موضوع خارجي ، وليس ذاتيا تخلعه النفس على الأشياء التي تراها جميلة ، وليس هناك اي سبب سوى مشاركة الجميل في مثال الجمال بالذات .

لكن افلاطون في محاورة (هيبياس الاكبر) يرى ان الجميل جميل في موضعه ، فالذهب والعاج ليسا جميلين في كل المواضع ، بل هما جميلان اذا كانا مناسبين للغرض(٩) .

وفي هذا القول تناقض مع النص السابق ، حيث قال : انه لا يلتفت الى تعليلات الجميل لبهاء لونه ، او جلال صورته ، او اي شيء آخر ، فالجميل يكون جميلا ـ في رأينا ـ اضافة لمشاركته في مثال الجمال ، واذا كان متناسبا ومنسجما ، فالتناسب والانسجام ربما كانا اساسا في جعل الشيء جميلا ، سواء اكان جسما طبيعيا ، أو صورة او لحنا موسيقيا ومن هنا فقد بنيت عدة نظريات جمالية على هذا الاساس فيما بعد .

ويفسر افلاطون الجمال بالذات تفسيرا يبدأ من النظر الى المحسوسات ومشاهدة الصور الجميلة ، فالمرء يظل يتدرج من الجمال المحسوس حتى يبلغ الجمال الكلي ، او على حد تعبيره (حتى يبصر المرء فجأة الجمال العجيب ، الذي يعد جوهر الجمال بالذات والذي اشتاق له زمنا طويلا)(١٠) .

والبحث عن الجمال رغبة في الخلود ، ونوع من ارادة التطهير ، وهو طريق الى العالم الروحي الانقى والاطهر ، فالجمال يبعث السعادة والحب

والغبطة في نفوسنا ، وبفضل الجمال في ذاته يصل الانسان الى المطلق ، وتدرك النفس ما يسمو على الوجود ذاته ، حيث الانسجام الكلي والتناغم الأبدي(١١) . والحياة الصحيحة للانسان هي أن (يعيش متأملا الجمال الوحيد بالذات ، وذلك عن طريق الرؤية المباشرة لهذا الجمال ، وهذه الطريقة اشبه بالكشف الصوفي ، ولا تتم هذه الرؤية الا بعد أن تتحول النفس بكليتها ، وتتجه نحو مثال الجمال ، او الخير او الحق)(١٢) .

والجمال بالذات هو مبدأ الحركة في الموجودات جميعها ، وهو غايتها القصوى ، ونحو رؤيته يتحرك سلم الموجودات بحركة صاعدة لتحقق وجودها وحقيقتها وجمالها ، ومن أجل التقرب من هذا الجمال لا بد للروح أن تتذكر قبل كل شيء تلك الحياة التي عاشتها قبل أن تكون في هذا الجسد الفاني ، وقد أعطى أفلاطون (الحدس) اهمية كبرى في ادراك الجمال الخالد ، فالحدس اندفاع نحو ادراك ماهية العالم ، نحو ادراك كل القيم الخيرة والجمال واحد من تلك القيم .

ورؤية الاشياء الجميلة توقظ في أنفسنا ذكرى الجمال الاول ، الذي تأملته النفس في حياتها السابقة ، وهي تسعى من جديد الى أن تهب نفسها التي لا توصف ، لذلك ينبغي لنا أن نرتفع على أجنحة الحب من جمال الجسد الى جمال الروح ، وأن نستمر في الارتفاع اعلى فأعلى حتى ندرك الجمال المطلق ، الذي يتألق به الخير ، وعندئذ نولد باتحادنا بالجمال الالهي(١٣) .

وثمة علاقة جوهرية بين الحب والجمال في فلسفة أفلاطون . ففي المأدبة ــ التي تحدث فيها عن الحب وانواعه وأشكاله ــ ربط ربطا قويا بين الحب والجمال . يقول : (ان الحب الكامل هو معاينة الجمال المطلق ، الذي كانت تعاينه الروح قبل اتصالها بالجسد المادي ..... وأن غاية الحب هي الجمال)(١٤) .

والحب ــ عنده ــ يتجه أولا الى جمال الاجسام والاشكال ، وعند هذا يقف الكثيرون ظانين انه الغاية وانه الاول والاخير ، لكن النفس

الحكيمة تدرك انه جمال زائف متغير ، فهو لا يبرد شوقها ، ولا ينضب معين حبها ، فتتجاوز هذا الوهم ، وتدرك ان الجمال المتحقق في جسم هو أخ للجمال المتحقق في سائر الاجسام ، وأن الجمالات الجسمية اشباه بعيدة لجمال واحد بعينه يحويها في وحدته ، هو مثال الجمال المحسوس . وبذلك تتخلص النفس من التعلق بواحد ، وتمد اعجابها ومحبتها الى الجمال الحسي اينما تألق لعينيها ، ثم تدرك ان ما تحب من الاجسام انما هي صفاتها ، فترتفع من المعلوم الى العلة(١٥) .

ويرى افلاطون ان (القادرين على التفكير الحر في الجمال المطلق هم قلائل ، فاذا ادرك امرؤ وجود الاشياء الجميلة ولكنه جحد الجمال المطلق وعجز عن اتباع من تقدمه ادراكه فيكون اشبه بالحالم الذي يخلط بين الحقائق والصور المنعكسة عنها)(١٦) .

وحسب ما تقدم يتبين ان الجمال صفة حالة في الشيء ، تلازمه وتقوم فيه ، وتنبث في أجزائه ، بغض النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة ، او تذوقها ، فللجمال وجود موضوعي ، وله صفات او خصائص موضوعية مستقلة عن العقل الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج ، وتفرض نفسها على ذهنه المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا فان جميع الناس يتفقون في تذوق الجميل ، والاستمتاع به في كل زمان ومكان ، لذلك فان افلاطون يعتبر اول من نادى بموضوعية الحكم الجمالي ، حيث جعل للجمال مثالا بالذات ، ان كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم .

الغاية الجمالية والغايات الاخرى :

لقد ربط فلاسفة اليونان بين الحق والخير والجمال ، وفي مقدمتهم افلاطون ، فهذه الثلاثية متلازمة ابدا في فلسفتهم ، وهي متدرجة عند افلاطون ، ادناها الجمال واعلاها الخير ، فاذا انطبعت النفس منذ الصغر على الفن الجميل الذي يعلم الفضائل النبيلة استطاعت في المستقبل ان تبلغ مثال الخير . يقول افلاطون : (ارى انه لا احد يبلغ حد المعرفة التامة في كنه الجميل والعادل ما لم يكن يعرف كنه الخير)(١٧) .

فالمزج بين فكرتي الجميل والخير هو محور النظرية اليونانية في الفن ، وهو الذي يبيح لنا ان نفهم السبب الذي جعلهم يرون الفن تعليميا ، ذلك لان غاية الفن عندهم لم تكن اللذة وحدها . وان تكن اللذة اساسية فيه ، وانما التهذيب والتقويم ايضا ، بل انه يضع التهذيب فوق اللذة ، وهو في ذلك يسير مع الراي الشائع الى حد المبالغة ، فقد انتقد هوميروس اي افلاطون على النحو الذي كان خليقا ان ينتقد عليه فيلسوفا اخلاقيا .... وتمشيا مع هذا الراي نجد ان الهدف الرئيسي لكل فن يوناني هو تمثيل الشخصية الانسانية ، والمثل العليا للانسان ، وبالاختصار فان فضيلة الانسان ، أو امتيازه كان هذا المحور الذي يدور حوله الفن اليوناني، فكان تصوير الجميل يتضمن تصوير الخير (١٨) .

لقد فهم افلاطون الجمال فهما اخلاقيا ، بمعنى انه الخير ، فليس الجمال هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة حسية جمالية ، وانما الجمال الحقيقي هو جمال الحق او جمال الخير ، ومصدر هذا نظرية افلاطون في الوجود ، فالوجود الحقيقي هو وجود الصورة او المثال .

والفن ـ عنده ـ هو الذي يهدف الى الخير ، والذي يدرك الانسان بواسطته الجمال بالذات ، لا الجمال المادي ، لان مدينته الفاضلة لا تصلح الا بالتربية ، وهذه التربية يجب ان تطبع بطابع الخير ، ولهذا أوجب على الشعراء ان يطبعوا قصائدهم بطابع الخير والا يحرم عليهم قرض الشعر ، أو يخرجهم من مدينته الفاضلة . يقول : (علينا مراقبة شعرائنا ، فعليهم ان يطبعوا منظوماتهم بطابع الخلق الحميد ، والا فلا ينظموا ، لكي لا ينشأ حكامنا في وسط صور الرذيلة ، نشوء الماشية في مراع ردية ، فتتسرب الاضرار الى نفوسهم فتفسدنا)(١٩) .

لقد قيد افلاطون الشعراء وسائر الفنانين بقيد واحد ، هو ان تطبع فنونهم بصورة الخير ، لانه دائما يراعي القيم الاخلاقية والدينية ، وقد اعلن ثورة عنيفة على الاتجاهات التي تلجأ الى إثارة العواطف والانفعالات القوية ، فتقضي على ثبات النفس الانسانية واتزانها ، فالصلة واضحة بين الخير والجمال ، وبينهما وبين الحق (٢٠) .

وفي رأينا انه ليس ثمة ارتباط ضروري بين الجمال والخير والحق ، ولو انها قد تتداخل فيما بينها أحيانا . الا ان كلا منها يبقى له مفهومه الخاص ، فالفن في حد ذاته ليس موضوع استحسان أو استهجان خلقيين ، وقد يحدث توجيه الفن وجهة اخلاقية ، فيدعو الى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الاخلاقية ليست ــ أصلا ــ مشتقة من طبيعة الفن .

موقفه من الفن :

لما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة ، أي انها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فانه يرى ان الفن لا يرقى الى مستوى الطبيعة ، اذ الاصل أفضل من صورته . ولما كان هذا حال الفن ، وحقيقة أصله ، فان أفلاطون كاد ان يستغني عن الفنون وأصحابها ، ما داموا يقلدون الطبيعة ، وقد حمل على الشعراء حملة قاسية ــ في الجمهورية ــ لانهم يبذرون بذور الشر الفاسدة ، بما يصورونه من رذيلة ويعرضونه على انه خير . يقول : (فلنوجب على شعرائنا اما ان ينفوا عن اولئك السامعين ما نسبوه اليهم من الاعمال ، او ان يقولوا : إنهم ليسوا ابناء الآلهة ، والأفضل ان يعرضوا عن هذه او تلك ، فلا يؤلهوهم ولا يذموهم ، وان يعرضوا عن تعليم اولادنا ان الآلهة ولدت الشرور ، وان الأبطال ليسوا أفضل من الناس ، وان هذه الامور سفيهة وكاذبة)(٢١) .

ولعل السر في مهاجمة افلاطون الفن هو معارضة السفسطائيين ، الذين كان فنهم يقوم على التمويه والخداع ، وإن في فن الخطابة وصناعة البيان ، أو في الفنون الاخرى المختلفة ، فاذا كان يبدو في محاوراته قاسيا على الفن ، فانما ذلك من اجل الفن الزائف الذي دعا السفسطائيون إليه (٢٢) .

وشعر المحاكاة ــ في رأيه ــ له تأثير سيء في النفس البشرية ، وذلك بما يقدم من نماذج ضارة ، فقد يتقمص الفنان الشخصيات التي يقدمها وبذلك تفسد طبيعته ، ويفسد طبائع سامعيه ، اذ يجعلهم يتعاطفون مع

هذه الشخصيات . وهو كذلك يزيف الواقع ويقدم لنا انموذجا مشوها له ، وهنا يلجأ افلاطون الى فكرة المحاكاة في نقد الفن ، ففي رأيه ان الفن ايسر سبيل الى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله ، فالفنان يدعي لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء (ذلك ان عمله لا يقتصر على انتاج الاشياء المصنوعة فحسب بل انه يستطيع أن يخلق غيرها .... الا ترى انك انت ذاتك تستطيع خلق هذا كله على نحو ما ؟ ان أسرع الطرق لذلك هي ان تأخذ مرآة وتدور بها في الاتجاهات ، وسرعان ما ترى نفسك وقد اتيت بالشمس والنجوم والارض ، وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الاخرى (٢٢) .

لكن هذا الموقف ليس نهائيا ، فافلاطون لم يهاجم الشعر جميعه قسماً منه فهنالك شعر لا يمكن ان يندرج تحت شعر المحاكاة (شعر الملاحم والمسرحيات) ، فالشعر الغنائي ــ الذي يعبر عن اعماق الشاعر وعن احاسيسه وعواطفه ــ لا يندرج تحت شعر المحاكاة ، ولا يمكن إخضاعه لمقاييسه كما اخضع افلاطون شعر المحاكاة ، فالشعر الغنائي لا يدخل ــ في رأينا ــ في هجومه على الشعر .

ويبدو واضحا أن هجوم افلاطون على الفن المزيف المخادع كان من عدة جوانب : فالهجوم الاول كان فلسفيا ، فالفن محاكاة المحاكاة ، وهو بذلك يبعدنا عن الحقيقة التي ننشدها . والهجوم الثاني اخلاقي ، ويظهر ذلك من خلال حديثه عن المدينة الفاضلة فالشعراء يبذرون الفساد ويشوهون الحقيقة واخلاق الناشئة بصورهم الكاذبة . والهجوم الثالث نفسي ، ويظهر ذلك من خلال التمثيل الذي كان سائدا في الحياة اليونانية ، فقد تنغرس الصفات الشريرة في نفس المشاهد ، ولهذا كله اخّر افلاطون الشاعر الى المرتبة السادسة .

واخيرا نقول : مهما قيل في فلسفة افلاطون الجمالية ، ومهما تعددت انتقاداتها فانها تبقى أصلا لجذور كل فلسفة جمالية فيما بعدها . ويبقى افلاطون ــ اضافة لاستاذه سقراط وتلميذه ارسطو ــ أول من ارسى دعائم هذا العلم .

الهوامش :

(١) احمد امين ، وزكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٦٤ ، ص : ٢١٢ .

(٢) افلاطون : المادبة ، ترجمة وليم الميري ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص : ١٣ ، وكذلك معظم محاوراته .

(٣) شارل فرنر : الفلسفة اليونانية ، ترجمة تيسير شيخ الارض ، دار الانوار ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص : ٩٦ .

(٤) افلاطون : الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، دار التراث ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص : ٢١٧ – ٢١٨ .

(٥) فؤاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص : ٢٥٦ .

(٦) الجمهورية ، ص : ٢١٧ – ٢١٨ .

(٧) ناجي التكريتي : الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام ، دار الاندلس بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٤ .

(٨) افلاطون : فيدون ، ترجمة عباس الشربيني وعلي سامي النشار ، دار المعارف ، القاهرة : ط ٣ ، ١٩٦٥ ، ص : ٩٩ .

(٩) عز الدين اسماعيل : الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦٨ ، ص : ٣٦ .

(١٠) احمد فؤاد الاهواني : افلاطون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص : ٤٥ .

(١١) الفلسفة اليونانية ، ص : ١١٢ .

(١٢) افلاطون ، ص ٦٠ .

(١٣) الفلسفة اليونانية ، ص : ١٠٤ .

(١٤) المادبة ، ص : ١٠ .

(١٥) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، لاتا ، ص : ٩٨ .

(١٦) الجمهورية ، ص : ١٧٧ .

(١٧) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٩ .

(١٨) فؤاد زكريا : دراسة لجمهورية افلاطون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص : ١٦٤ .

(١٩) الجمهورية ، ص ٩٥ .

(٢٠) الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام ، ص : ٦٥ .

(٢١) الجمهورية ، ص : ٨٤ .

(٢٢) افلاطون ، ص : ٤٦ – ٤٧ .

(٢٣) دراسة لجمهورية افلاطون ، ص : ١٥٨ – ١٥٩ .

الدراسات والبحوث

مساهمة التراث في ايقاظ الوعي العربي

عبد الغفار نصر

المقدمة :

المتامل في تاريخ الحضارة يجد انها لم تكن وليدة عرق من العروق ، ولم تظهر في قارة دون آخرى ، بل ظهرت في عصور مختلفة وفي اماكن متعددة من سطح الكرة الأرضية كحضارة وادي النيل وبلاد الرافدين والصين والهند وغيرها .

وان الحضارة من حيث الأصل لا وطن لها ، وان ارقى الشعوب المتقدمة حضاريا لمدينة الى تلك الشعوب البدائية في اختراعاتها الاولى التي كانت بمثابة انطلاق لما اتى بعدها من اختراعات . كما ان الاختلافات العرقية ليس لها تأثير على التاريخ البشري ، لان القول بنقاوة دم بعض العروق والاجناس وتفوقها على غيرها زعم باطل لا نصيب له من الصحة ، فضلا عن ان العلم يرفضه ولا يقره .

والعلم والثقافة ركائز الوعي البشري تنتقل من ارض الى ارض دون ان تكون اللغة في يوم من الايام حاجزا او عائقا امام طالبي العلم والمعرفة ، انما سرعان ما تمكن المهتمون من تعلم لغة شعب من الشعوب من أجل دراسة وفهم النتاج العلمي والثقافي والحضاري .

وللعرب باع طويل في هذا المجال وهم من الشعوب التي زودت العالم الآخر بنتاج معرفتهم ، فالجيوش العربية الاسلامية حملت معها عقيدتها وفكرها فاستوجب أن يرافقها القراء والفقهاء والعلماء وحفظة الاحاديث النبوية ، وفي مراحل الاستقرار وتوقف الفتوح بدأ العرب يشيدون حضارتهم من خلال اطلاعهم على حضارة الشعوب التي أصبحت في حكمهم ، فشرعوا يتعلمون لغاتهم ليتمكنوا من الاطلاع على محتويات كتبهم وثقافتهم فتكونت ثقافات جديدة هي مزيج عربي أعجمي . في الوقت نفسه وبعد ان تأكد لتلك الشعوب استحالة التحرير ، او ان اسلامهم وقناعاتهم الجديدة المبنية على الدين والعقيدة الاسلامية تمكنت في قلوبهم وسيطرت على اهوائهم ولم يعد هناك فرق بين غالب ومغلوب او حاكم ومحكوم فالمسلمون جميعا سواسية يقراون القرآن ويحفظون الحديث يدينون بالاسلام اللهم الا الذين لم يتمكن الاسلام من قلوبهم وكانت عقيدتهم سطحية نظروا الى العرب كمستعمرين فتطلعوا دائما الى التحرير فكانت عقلية الشعوبية والثقافة الشعوبية والهجوم على الأدب والعلم والفن وما جاءت به حضارة العرب .

يصف الدكتور حسين مؤنس في كتابه فجر الاندلس العرب بقوله : « ان العربي الذي حمل عبء الفتح الأول شخص ممتاز جدير بان يقلد ،

فقد كان على الجملة شجاعا لا يهاب شيئا دؤوبا لا يمل السعي كريما لا يظن بذات يده عنيفا ـ اذا استثيرت عواطفه ـ عنفا جاهليا ، كان أهل تلك الايام يرون فيه صورة جميلة من صور الرجولة ، وكان الى جانب ذلك تهفو نفسه الى ما هو كل رقيق جميل حتى لقد يحركه بيت من الشعر الى ما لا يحركه اليه الخطر الداهم ، وكان الوفا بسيطا لا يستقر الى جانب قوم حتى يأخذ منهم ويعطي(١) » . ثم يتحدث عن تأثر العرب بالبيئة الاندلسية المحلية : فقد ظهر نظام القضاة المشاورين وهي صورة الكوريا القضائية في نظام القضاء الروماني ، كما تأثروا بالتشريع القوطي الذي كان العمل جاريا به قبل أيام المسلمين (٢) كما أفاد العرب من انظمة الرومان في تنظيم المدن كجزء من احترامهم لعهودهم مع أهل الذمة ولم يبدلوا فيها حتى أصبحت جزءاً من النظام العام الاندلسي .

هذه النهضة العلمية الثقافية التي نشطت في البلاد العربية والاسلامية التي في حوزة العرب رسمت معالم حضارية لا يستهان بها أفادت جميع شعوب العالم ودفعت بالغرب نحو نهضة حضارية رائعة تنعم اليوم اوربا بنعيمها ، ولا غرو فقد أعطى ابن خلدون في مقدمته تفسيرا ممتازا ووصفا دقيقا في اسباب هذه النهضة عند العرب بقوله : « ان تعليم العلم من جملة الصنائع وهي تكثر في الامصار وعلى نسبة عمرانها في الكثرة والقلة والحضارة والترف تكون نسبة الصنائع في الجودة والكثرة لانه أمر زائد عن المعاش فمتى فضلت أعمال اهل العمران عن معاشهم وانصرفت الى ما ورا المعاش من التصرف في خاصية الانسان وهي العلوم والصنائع ومن تشوف بفطرته الى العلم مما نشأ في القرى والامصار غير المتمدنة فلا يجد فيها التعليم الذي هو صناعي لفقدان الصنائع في أهل البدو »(٣) .

ووصف المقري قرطبة واهتمام اهلها بالعلم فقال : « وهي اكثر بلاد الاندلس كتبا واشد الناس اعتناء بخزائن الكتب صار ذلك عندهم من الآت التعيين والرياسة حتى ان الرئيس منهم الذي لا تكون عنده معرفة يحتفل في أن تكون في بيته خزانة . »(٤) ، فكان التفاخر بالعلم والمعرفة واقتناء الكتب والنادر منها من سمات الحضارة العربية في جميع امصارها ، ولئن تمزقت الامة العربية وتكونت فيها الدويلات التي ناهضت الخلافة

المركزية في بغداد او قيام اكثر من خلافة في الاندلس او القاهرة ، فلم تنعدم مظاهر التقدم العلمي والثقافي بل غدت قرطبة والقاهرة في عهدي الناصر الثالث والمعز لدين الله الفاطمي كعبة المثقفين وطالبي العلم من جميع أنحاء العالم .

ان ماتوخيناه من هذه المقدمة هو اثر تراثنا وتأثره بالثقافات الاخرى ووضع لمسات على هذا التبادل والتواصل بين ثقافات أمم العالم ، في الوقت نفسه لا بدّ من التوصل مع أهل العلم والمعرفة من رواد الثقافة العربية والثوريين منهم الى حقيقة لا بد من التمسك بها وهي ان تراثنا اذا ما اعيد استقراؤه وبحثه وتمحيصه بروح علمية بعيدة عن التعصب سيكون باعثا على وعينا وتقدمنا الحضاري .

موقفنا من تراثنا :

كثيرون من المثقفين العرب الذين تتلمذوا على أساتذة غربيين من خريجي الجامعات الاوروبية « شرقية او غربية » عادوا مبهورين بالثقافة والعلوم الغربية يحملون في نفوسهم الثورة والتمرد على تاريخنا وأصالتنا ، وشرعوا يفسرون الثورية بالثورة على كل المواريث بمعنى أن الثورة تستوجب هدم كل قديم والاعتراف او الاخذ به حتى انهم احتقروا تاريخنا العربي ولم يروا فيه الا الجوانب السلبية من أعمال الظلم والارهاب والجوانب المظلمة من غدر او خيانة فنادوا باقامة كل شيء على أسس ومبادىء جديدة تعتمد الديمقراطية الغربية والنهج الغربي بكل أبعاده .

وللوهلة الاولى نشعر بشذوذ هذا الموقف حتى لنحسب أن لا أنصار له يدافعون عنه في حقل التراث ، وقد يكون ذلك صحيحا من حيث المبدأ لضعف اطلاعهم او تقصيرهم في فهم تراثنا أو تقصير المثقفين التراثيين في الكشف عن الجوانب المشرقة الوهاجة في حضارتنا وما قدمته للعالم ، في الوقت نفسه تبدو غربة هذا الموقف وغرابته وبعده عن المفهوم الثوري والثوار الحقيقيين ، فأي ثورة لا يحترم ثوارها تاريخهم ومعطياته الحضارية وما فيه من جوانب مضيئة هم لا يستشعرون المسؤولية ولا يدركون

ما تصبو اليه قضايا مجتمعاتهم بل هؤلاء اقرب الى العدمية والفوضوية وابعد ما يكون عن الثورة والثوار وهم بالتالي لا يعون بعلمية وقوانين تطور المجتمعات .

ونحن وعلى الرغم من ذلك نقر الرؤية التقويمية لمسالة التراث واحتلاله موقعا رئيسيا في الدراسة التحليلية المعمقه التي يجب ان تكون موضع نقاش وجدال في تاريخنا المعاصر واين يجب ان يكون موقع هـذا التاريخ او هذا التراث وهو بالتالي إما في العدمية والفوضوية او في التجديد الذي يقر به اولئك الذين ابهرتهم الحضارة الغربية بشفافيتها ، او الأخذ بموقف آخر ــ ثالث ــ يفرض نفسه ــ التراثي الثوري ــ وهو الذي يفرض نفسه الآن على الباحثين وجميع المفكرين العرب في وقت ترتفع فيه وتيرة القلق والطموح للوصول الى موقف ثابت من هذه المسالة .

والاشتراكيون الثوريون طرحوا المسالة التراثية باحترام فيقول لينين : « ان الماركسيين هم حراس للتراث أكثر انسجاما بكثير من الشعبيين ــ المفكرين الروس الذين يجحدون التراث ــ واكثر امانة بكثير وهم لا يجحدون التراث »(٥) ، وهذا الموقف يتناقض كليةمع اولئك الادعياء الذين لا يرون في تراثنا جوانبه الثورية ، وهنا نذكر ان اذاعة موسكو ابان الغزو النازي كانت تثير الحماسة في نفوس الروس وهي تناديهم يا احفاد كاترين يا احفاد بطرس ليس هو في المنظور نفسه قولنا نحن احفاد علي نحن احفاد خالد وماذا تعني التسميات التي نطلقها على كتائبنا المسلحة او مدارسنا او شوارعنا بأسماء أولئك القادة والرواد من ذلك التاريخ العظيم لامتنا العربية ، ثم يؤكد لينين ثانية بقوله : « ان حفظ التراث لا يعني اطلاقا الاكتفاء بالميراث انما فيه جوانب ايجابية نعتمدها وجوانب سلبية نرفضها »(٦) .

من أين نبدأ؟ واين نقف ؟ :

الدكتور طيب تيزيني بحث المسالة ــ من التراث الى الثورة ــ باسهاب وبدون ملل ويرى الذين هزتهم رياح التصنيع والتحديث والتعقيل

من شطآن الغرب الاوربي باتجاه الوطن العربي الطامح الى نزع الاسمال الاقطاعية وما قبل الاقطاعية التي تبعث على الغثيان دغدغ أفواج المثقفين العرب ، ولكنه اذ يفعل ذلك فانه فعله قبل أن يلامس عقول أولئك ، بيد انه حيثما استطاع ملامسة هذه العقول فانه ولدّ فيها وضعية مترعة بمشاعر العقد والتقزم واستصغار الانتماء التاريخي التراثي(٧) .

ولا عجب في الامر وكما قلنا قبل قليل وبسبب عدم دراستهم وفهمهم لتراثنا تبقى نظرة اولئك سطحية لم تتعمق في فهم واقعين متناقضين ، الواقع الاوربي الذي انتج ــ بعد سلسلة من الثورات المتلاحقة ــ بورجوازية صناعية تمكنت من قيادة الثورة على الاقطاع واجهضته نهائيا واستطاعت بالتالي تحقيق طموحات تكونت مع تكوينها ونموها في البحث عن أسواق لمنجزاتها الصناعية عبّرنا عنه فيما بعد بالغزو الاستعماري ثم الامبريالي بأشكاله المتعددة وهدف واحد تكون من خلال استراتيجية كانت القاسم المشترك لجميع البورجوازيات الاوربية ــ النهب الاستعماري ــ وواقع عربي يعيش عقلية العصور الاوربية الوسطى في ظل هيمنة العقلية الدينية لقرون طويلة من الزمن نتجت عنه مجتمعات ذات أنماط متعدده وهذه النتيجة كانت واصبحت من أسباب ضعف وتقوقع البورجوازيات العربية ووضعيتها في مستوى التبعية والانهزامية . وبالرغم من ضعف اطلاع اصحاب الثورة على كل المواريث على التاريخ الاوربي في أسباب تطوره ووعيه وكيفية تجاوزه لعصر الاقطاع والاقطاع الكنسي وتحجيم سلطتها ــ اي الكنيسة ــ ، وهل هناك امكانية المقارنة بين هذا الواقع وعصور الهيمنة الدينية ــ حكم الاتراك والمماليك ــ على الرغم من كل ذلك يرون امكانية تلقف الحضارة الاوربية الوافدة في جميع جوانبها العلمية والفكرية والتقنية وفي بعض منطلقاتها السياسية والسياسية الاقتصادية احيانا(٨) بمعنى نقل القوالب الجامدة او قولبة المجتمع العربي على الاشكالية الاوربية ، وهذا الخطأ نفسه وقع فيه أصحاب الفكر الماركسي في الوطن العربي عندما رأت تلك الحركات في النظرية الستالينية ومركزية الايديولوجيا وعجزها عن استيعاب واستلهام معنى تلازم النضالين القومي والطبقي الحل الصحيح والأمثل فأوقعها في خطأ عقم الفهم التراثي وتجاوز

الواقع وعدم القدرة على استيعابه فاصيبت بالفشل ، وفي المنظور نفسه ـ وكما نرى ـ كانت عصروية المجددين الاصلاحيين الدينيين امثال الشيخ جمال الدين الافغاني وتلميذه محمد عبده ، فالافغاني طرح مسألة الاصلاح الديني على غرار الاصلاح الديني الذي قاده مارتن لوثر ١٤٨٤ /١٥٤٦ م \ وتلميذه كالفن /١٥٠٩/ ١٥٦٤ م / ولكن اللوثرية دفعت بأوربا الى ثورات متلاحقة أثمرت وانتجت علمانية الدولة وهي تحمل في احشائها فكرا ماديا عقلانيا علمانيا وبالمحصلة نهوض بورجوازية نقول انها أصيلة لأنها حملت كل آفاق التقدم التكنولوجي في حين الشيخ الافغاني او كما يسميه الدكتور تيزيني هوجم بعنف من قبل أصحاب الفكر البورجوازي الهجين ونحن نرى أبعد من ذلك ضعف الجراة في طرح المسالة الدينية نحو الانتقال الى واقع مادي علماني ـ بغض النظر عن المقارنات بين الفكر الاسلامي والفكر المسيحي ـ اما الشيخ محمد عبده فقد طرح مسألة الاصلاح الديني بعقلانية مستنيرة رفضت العقلية السلفية بنصوصها الوثوقية بكثير من الوضوح ولكن بقليل من الحزم(٩) لكن غزوة نابليون /١٧٩٨ م / لمصر والشرق العربي اعطت مفاهيم عصرية جديدة متميزة عما سبقها من غزوات وهجمات أوروبية سابقة ـ الغزو الصليبي البربري ـ بمعنى ان العرب رأوا في الغزوة الاخيرة اوربا البرجوازية الناهضة تحمل مع جنودها العلماء والمخترعات التي لم يألفها العرب ، وهنا الشيخ محمد عبده يحاول ان يستلهم الروح التاريخية العربية التراثية بفكر اصلاحي وليس بثورية تحدد مفاهيم الثورة في اطر ايديولوجية قادرة على تغيير مفاهيم المجتمع وقلب الواقع راسا على عقب كما فعل منظرو الثورة البرجوازية الاوربية الذين أفرزتهم ثورية لوثر التي حددت السلطة البابوية واقصتها عن المجتمع الناهض وتمزيق وسحق الاقطاع بكل أشكاله السلطوية .

لكن الدكتور تيزيني يعود في بحثه الموفق « ليشاركنا الراي او نشركه فكره وتصوراته وتقييمه للتوريين الاصلاحيين ـ الافغاني ، محمد عبده والكواكبي وجميعهم مارسوا دورا كبيرا في طرح السؤال الرئيسي آنذاك وان تم ذلك في اطار اصلاحي لا نعدم فيه بعض الميول والتوجهات الثورية ، وساهموا من هذا الواقع في اثارة القضية التراثية تطبيقا ومنهجا(١٠) ، والثورية من خلال تجارب الشعوب تعني الخطوات الجريئة في طرح السؤال

التالي : من اين نبدأ واين نقف ؟ في بحث التراث للنهوض الثوري بحيث تكون الوحدة العربية بالمحصلة هي النتيجة الحاسمة في الصراع العربي عربي والعربي غربي ، بمعنى اكثر وضوحا صراع المثقفين الثوريين ويمثلهم هنا وبالتاكيد الحزب الثوري الذي يطرح تلازم النضال القومي بالنضال الاشتراكي مع البرجوازيات المحلية التي تحمل كل مضامين ومظاهر السلفيين في فهم التراث ، والدكتور محمد عمارة يرى : « اذا شئنا ان نغرس في عقولنا وقلوبنا وضمائرنا القيم الثورية التي تدعو للخروج على الظلم والطغيان والاطاحة بالظلمة والطغاة فلا بد لنا من أن نشيع في حياتنا الفكرية المعاصرة ذلك الجانب من تراثنا الذي دعا اصحابه الثورة على الظلم(١١) وذلك لا يكون الا باشراقة جديدة بعقل علمي مستنير على الثوار المعتزله وامثالهم في تاريخنا العربي الطويل .

في تراثنا جوانب مضيئه :

فالظلم وانعدام المساواة بين ابناء الشعب وخلق طبقات مستغلة على حساب الفئات الضعيفة والمقلوبة وما آل اليه الامر بداد كان الحافز المثير لاولئك العلماء والفلاسفة المتنورين الذين شرعوا يفضحون اساليب القهر ويبعثون في نفوس الناس العزم والتصميم لرفع الجور وتحقيق المساواة ، ولنا في قصة مقتل غيلان الدمشقي المعتزلي وصاحبه ما يبعث فينا الأمل والاحترام لذلك التراث الذي خلده رجال افذاذ بعلمهم ومواقفهم النبيله .

كتب غيلان الى الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز : « ابصرت يا عمر ونظرت وما كدت ، اعلم ياعمر انك ادركت من الاسلام خلقاً بالياً ورسماً عافياً فيا ميت بين الأموات الا ترى اثرا فتتبع ولا تسمع صوتا فينفع طفيء امر السنة وظهرت البدعة اخيف العالم فلا يتكلم ولا يعطى الجاهل فيسأل وربما نجت الامة بالامام وربما هلكت بالامام فانظر اي الامامين انت ، فهل وجدت يا عمر حكيما يعيب ما يصنع او يصنع ما يعيب أو يعذب على ماقضى او يقضي ما يعذب عليه؟ ام وجدت رحيما يكلف العباد فوق الطاقة أو يعذبهم على الطاعة ؟ ام هل وجدت عدلا يحمل الناس على الظلم

والتظلم ؟(١٣) » فدعا عمر غيلان وقال له : أعني على ما انا فيه ، فقـال غيلان ولني بيع الخزائن ورد المظالم . واليك أخي القارىء صوت غيلان : تعالوا الى متاع الخونة تعالوا الى متاع الظلمه .... فمر به هشام بن عبد الملك فقال له : والله ان آل الامر الي وظفرت به لأقطعن يديه ورجليه » فلما ولي هشام نفذ ما أقسم عليه فقطع يديه ورجليه ثم قال له : « كيف ترى ما صنع بك ربك ؟فأجابه : لعن الله من فعل بي هذا . » وعندما مات صاحب غيلان الذي رافقه في محنته جيء وصلاه بقوله : « قاتلهم الله كم من حق أماتوه وكم من باطل أحيوه وكم من ذليل في دين الله أعزوه وكم من عزيز في دين الله ذلوه . » ، فقيل لهشـــام قطعت يديه ورجليـــه واطلقت لسانه فأبكى الناس ونبههم الى ما كانوا عنه غافلين ، فارسل اليه من قطع لسانه فمات رحمه الله (١٢) .

لم يكن غيلان هذا الا واحدا من علماء المعتزله ولكن من هؤلاء :

انهم اصحاب تيار فكري وتنظيم سياسي ظهرت أراؤهم في أواخر القرن الاول الهجري ، وهم فريقان : فريق بغداد أو معتزلة بغداد وعلى راسهم بشر بن المعتمر ، وفريق البصره وعلى راسهم الحسن البصري ، وحسب ابن المرتضى في كتابه المنية والامل(١٤) هم اثنا عشر طبقة علىراس الطبقة الاولى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه(١٥) . وقد كانت نشـــأتهم الاولى على شكل تيار من المثقفين الثوريين يقدمون الثقافة والموقف كبديل للعصبية القبلية والنسب في ذلك العصر الذي سادت فيه روح العشائرية وعصبية القيسية واليمنية أو العصبية العربية والرد عليها من الموالي الفرس والشعوبية عامة ، فآمنوا بالحرية والمساواة والعدل ، وانالانسـان صاحب حق في اختيار السلطة السياسية في مجتمعه وعزلها ، ويرفضون الرقابة على حرية الكلمة وتحكيم العقل عندهم أساس مبادئهم فهم اهل العدل والتوحيـــد(١٦) هم أكثر المدارس تعبيرا عن اصـــالة الشخصيـــة العربية فقد استخدموا المنهج العقلي في البحث والتفكير ، فانتشر منهجهم في جميع الديار العربية والاسلامية ، وجاء في كتـــاب الطبيب ابن زهر « التيسر » استخدامه للتمحيص العقلي للوصول الى احسن النتائج(١٧) .

وعلى الرغم من جور بني أمية فلا نرى التعصب لدى المعتزله انما عارضوهم ؛ دون تعصب يطمس الايجابيات ويغفل عن نقاط الاتفاق والاتفاق ، ولذلك برر عمر بن عبيد زعيم المعتزله خلافة الخليفة الاموي عمر بن عبد العزيز بقوله : « لقد اخذ الخلافة بغير حقها ولا باستحقاقها ولكنه استحقها بالعدل حين اخذها »(١٨) . ورسالة غيلان الدمشقي التي اوردناها تأتي في هذا السياق وهكذا ايدوا بفكرهم وسلاحهم ثورة الامير الاموي يزيد بن الوليد /٧٠٥/٧٤٤م ضد الخليفة الوليد بن يزيد /٧٠٧/٧٤٤ م / وقتلوه ونصبوا يزيد خليفة ، وعندما سئل عمر بن عبيد اجاب : « انه الكامل عمل بالعدل وبدأ بنفسه وقتل ابن عمه في طاعة الله »(١٩) .

وفلسفة المعتزله تأتي في منظور العدل فثاروا على جور بني امية ثم على بني العباس ، ولكن الظلم والجور إرادة الانسان وليست هي ارادة الباري فواصل بن عطاء يوضح ذلك بقوله : « فالعبد هو الفاعل للخير والشر والايمان والكفر والطاعة والمعصية وهو المجازى على فعله . »(٢٠) ، وابراهيم بن سيار النظام البصري يرى : « ان الله لا يقدر على ظالم احد اصلا ولا على شيء من الشر وان الناس يقدرون على ذلك . »(٢١) ، أما المسعودي فيصفهم بقوله : « فهو ان الله لا يحب الفساد ولا يخلق افعال العباد بل يفعلون ما امر به ونهوا عنه بالقدرة التي جعلها الله وركبها فيهم . »(٢٢) ولذلك اجمع الباحثون على تسمية المعتزلة انهم اهل العدل والتوحيد فأيدوا كل ثورة أو حركة تطالب بالعدل والمساواة .

الحرية في فكر المعتزله :

والعربي ــ البدوي ــ ابن الصحراء نزاع الى الحرية بطبعه فلا قيود في حياته ، فالصحراء الواسعة طبعت في نفسه نوعا من الاستقلالية ولاأقول حب الذات انما زرعت فيه الى جانب عشقه للحريه الانفة والكبرياء فكان شعر الشعراء في المديح والفخر والانساب ، وجاء حكم الشورى ليضفي على هذه النفس طابع الديمقراطية والتعلق بالمساواة وكره الظلم والجور، من هنا كانت فلسفة فلاسفة المسلمين ترفع صوتها عاليا ضد الحكم

الأموي ثم العباسي وتنزع الى الاستقلالية وترى المسـؤولية تقع على صاحبها كما اوضحنا قبل قليل ، وفي نهج البلاغة جاء كلام الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه في الرد على حرب معاوية بن أبي سفيان : « ليس قضاء لازما ولا قدرا حاتما ولو كان ذلك لبطل الثواب والعقاب وسـقط الوعد والوعيد ، ان الله سـبحانه امر عباده تخييرا ونهاهم تحذيرا . »(٢٣) ونعتقد ان المعتزلة قد اخذوا من حكمة وبلاغة الامام علي، ثم توضحت هذه الأفكار في حديث الحسن بن علي بن ابي طالب لأهل البصرة : « فالانسان صانع افعاله سواء منها الخير او الشر وليس الله سبحانه هو الذي صنع هذه الأفعال وان الناس ان عملوا بالطاعة لم يحل الله بينهم وبين ما فعلوا، وان عملوا بالمعصية فلو شاء حال بينهم وبين مافعلوا فاذا لم يفعلوا فليس هو الذي اجبرهم على ذلك ، فلو أجبر الله الخلق على الطاعات لأسقط عنهم الثواب ولو اجبرهم على المعاصي لأسقط عنهم العقاب(٢٤) .

وفي القرآن الكريم تعابير القضاء والقدر والجبر والاختيار لكن الامويين اعتنقوا مبدأ الجبرية لاخضاع الناس لارادتهم في حين اعتنق فلاسفة المعتزلة مبدأ الاختيار ومسؤولية الانسان عن أفعاله ، واذا ما استقرانا التاريخ نرى ان مفهوم الحرية له اصالته في ذهن الانسـان العربي والفلسفات التي تدور حول هذه المفاهيم ما هي الا نتيجة ذاتية وطبيعة العربي كما بينا فوق ، ولا نعتقد انها ناتجة عن اطلاع العرب على الفلسفات الاخرى وان كنا لا نعدم اثر التمازج الثقافي بين العلومالانسانية، وللعرب دور كبير في البحث والتقصي والاطلاع في جميع المجالات العلمية والفلسفية ، كما هو معروف .

وليست في ان الانسان مسؤول عن افعاله انما هو خالق لها وانه ليس من فعل يفعله الا وهو قادر على تركه وفعل غيره بدلا منه ، فالمعتزلة رفضوا كل ضرب من ضروب الجبرية لانها الظلم ولانهم لا يتصورون أن يكون الانسان مطبوعا على أفعاله بحيث لا يكون منه الا جنس واحد من الافعال كأنما هو مادة جامدة ذات ماهية ثابتة كالنار التي لا يكون منها الا التسخين(٢٥) ، وقالوا اننا نشعر بحريتنا شعورا مباشرا وذلك حين

ميزوا بين الحركات الاختيارية والحركات الاضطرارية والثانية قد تكون لاإرادية فالانسان يرتعش من البرد وتنفر يده بسرعة اذا اقتربت منها النار وكذا الاحساس بالخطر كالاقتراب من الوحش من دون رؤيته ، وفي السياق نفسه فند المعتزلة أقوال القائلين بالجبرية بقولهم : « لو كان الانسان مجبرا على فعل ما يأتيه من افعال لما كان هناك محل للمدح والذم والثواب والعقاب بل لما كان هناك معنى لوضع الشرائع والقوانين وارسال الأنبياء والرسل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر »(٢٦) .

وعاش مفهوم الجبرية اسلوبا وسلوكا في مذهب الحكام المستبدين لتنفيذ اوامرهم ومن اجل الاستمرارية والتوارث ، وفي سبيل ذلك ظهرت مصطلحات أخرى لتعزيز هذه الافكار وهو القول بالضرورة والظروف الموضوعية الخارجة عن ارادة الانسان ، وتبعتها كلمات أخرى او مصطلحات أخرى كاللطف والالفة والدواعي والطبع والمؤثرات والمكونات الذاتية(٢٧) ، وكلها تعبيرات هي في واقع الحال لا تنفصل عن مفاهيم الحرية والاستبداد .

من هنا جاء عداء المعتزلة لبني امية مرجعه في نظرهم . ــ جبارون مغتصبون للخلافة فارضون لها بحد السيف مبررون حكومتهم بفلسفة ــ الجبر ــ بينما نادى المعتزلة بالاختيار(٢٨) والتناقض القائم بين الجبر والاختيار هو نفسه بين الظلم « الاستبداد » والحرية لذلك كان هذا العداء هو من اجل الحرية وفي سبيلها ، وعلى الرعية النضال بحد السيف للشعب كما سلبت منه بالسيف .

المطلوب الجوانب الثورية من تراثنا .

هذا بحث موجز ولاشك في فهم المعتزلة ومبادئها وآرائها سواء في العدل الذي يعني المساواة ام في الحرية ام في دراسة طرائقهم السياسية والفكرية بين التنظيم والثورية او ما نسميه طرائق النضال ، ونحن لم نر في تاريخنا حزبا للمعتزلة قام على اسس تنظيمية كما في عصرنا يحمل السلاح ضد بني امية او بني العباس وان كانوا قد نشروا الدعاة في الآفاق يدعون الى دين الله حيث انفذ واصل بن عطاء رسله الى المغرب ــ عبد

الله بن الحارث ـ واطلق على اتباعه فيما بعد اسم الواصلية كذلك اليمن والجزيرة وخراسان والكوفة وارمينيا(٢٩) .

لكن المعتزلة هدفوا الى احتواء السلطة كلما ساعدتهم الظروف ، ونجحوا احيانا كما اوضحنا في تبرير خلافة عمر بن عبد العزيز وتأييد يزيد بن الوليد في حين تريث عمر بن عبيد في خلافة ابي جعفر المنصور ـ الذي كان من المعتزلة قبل توليه الخلافة ـ(٣٠) نتيجة معرفته ودراسته لتاريخ بني امية والذكريات المؤلمة والمفجعة التي يحفظها فدعا الى الاعداد والاستعداد وسماها التمكن فهو يرفض التمرد الذي يفضي الى الفشل(٣١) ويتضح ذلك مما دار بينهما من احاديث ومحاولة المنصور الاستفادة من رجال المعتزلة ـ اصدقاء الأمس ـ لكنهم كانوا حذرين من الجند الخرسانية وقوتهم في الدولة(٣٢) .

وما نهدف اليه في بحثنا هذا :

١ ـ الرفض المطلق الغيبية التي هي احد الاسباب الرئيسية في الجهل والتخلف واحد الأسباب الهامة والرئيسية في استمرارية حكم العثمانيين والمماليك . وكان هذا الحكم الارضية التي نبت فوقها وترعرع الاستعمار الغربي ؛ والغيبية او علم الغيب جرد الشخصية العربية من صفاتها المادية واصبحت وجودا بلا ارادة وتشوهت معارفها ومعالمها الانسانية وعاش انساننا متوكلا منتظرا الفرج وهو ما يدعوه فرج الله ورحمته ، وسرت التواكلية ـ الى حد ما ـ سريان النار بالهشيم فلم يعد للعلم من قيمة بسبب انتشار الشعوذة والتعاويذ في معظم الاقاليم العربية ومازالت آثارهم حتى تاريخنا المعاصر بل ما زال مرض آلام الرأس « الصداع » ومعظم الامراض العصبية تعتمد هذه الغيبية .

ونحن نرى الغيبية مذهبا استعماريا احسنت الامبريالية استخدامها فعملت على نشر الافكار الفلسفية والسياسية اللامعقولة البعيدة عن منطق العلم واتخذت من الدين مبررا لها في بث أفكارها باعتبار أن تربة هذه البلدان تصلح لاستنبات النظرات الغيبية المبنية على الدين(٣٣) .

وعند الاعتراض أو الرفض لهـذه الافكار يتصدى موظفو الامبريالية يصرخون هذا مخالف للشريعة .

٢ ـ وبعد مرور قرابة القرن على مطالع عصر النهضة العربية ما زال الثوريون العرب يمسون النظريات الدينية مسا في عصرنتها ولا يجرأون على القول بفصل الدين عن الدولة فالشيخ محمد عبده نفى التسلح بالسلطة ورأى « انه ليس في الاسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة الى الخير والتنفير من الشر وهي سلطة خولها الله لادنى المسلمين يقرع بها انف اعلاهم كما خولها لاعلاهم يتناول بها ادناهم »(٢٤)، كما انه قال بفصل الدين عن الدولة ونظر الى الفتوحات الاسلامية على انها ذات طابع سياسي والخلاف بين المسلمين حول شكل الحكم لا حول عقيدته ، وفي المنظور نفسه وان كان باسلوب آخر . ـ رأي الكواكبي الوضع الفاسد والمخاطر التي تتعرض لها الأمة العربية في نضالها نحو الوحدة تعود أسبابها في مجملها الى الطائفية الدينية التي تشجعها بعض الدوائر العثمانية(٢٥) ، والحال على ما هو عليه الآن فالثقافة اصبحت اكثر عمقا والمرفة اكثر اتساعا لكن ليست جميعها بالاتجاه الثوري الصحيح ، فالكثير من المثقفين والباحثين يعيشون بعقلية مرتدة ما زالوا ينكأون الجراح في بحوثهم اللاهوتية ويناقشون الكفر والالحاد والجنة والنار واحلال اللاهوت بالناسوت الى آخر ماهنالك من تعابير ومصطلحات بعيدة عن منطق العصر ودون أن يدركوا وقوعهم في شباك الامبريالية والصهيونيـة .

٣ ـ الرفض المطلق لاي طرح مذهبي سواء كان ذلك من جهة اليمين أم جهة اليسار،ويكفي الأمة العربية اربعة عشر قرنا من التناحر والصراع المذهبي الطائفي ذلك صح وهذا خطأ ، فبعض المثقفين والباحثين الذين ينقبون عن اكبر الكبائر أو الفرق بين الفرق و الذين يكتبون في الحقيقة الصعبة(٢٦) ـ على حد رأيهم ـ هم يخدمون الاستعمار والامبرياليـة والصهيونية ولا اشك قطعا أن مثل هذه البحوث تمليها الدوائر التي نشير اليها الدوائر الحاقدة وتعمل على تغذيتها وترنو الى قيام صيحات دموية في كل زاوية من بقاع الوطن العربي لتبقى هذه الامة تتخبط بعقلية

المذهبية الطائفية والغرب اصبح في الكواكب . ويخطط للقيام برحلات استجمام على سطح تلك النجوم .

وصحيح أن دراسة التاريخ من جميع جوانبه تعتبر وسيلة لرؤية اكثر عمقا واوسع شمولا للحقيقة التاريخية لأن التاريخ جزء من حقيقتنا القومية(٣٧) انما في تاريخنا جوانب كتبت بالدم يأبى العقل العلمي الرجوع اليها ناهيك عن جوانب الخطا فيه من انه تاريخ قاده امراء ، من هنا هدفنا في بحثنا القاء الضوء على جراة المعتزلة وكيف ناقشوا الحرية والاستبداد بمنظور علماني عقلاني تركوا ما هو للاهوت وتمسكوا بما هو للناسوت . وطرحنا جراة الشيخ محمد عبده في دعوته للفصل بين الدين والدولة في وقت كانت الأمة العربية تعيش في غيبوبة الجهل وترسف في قيود الظلم والانحطاط كما طرحنا صراحة الكواكبي عندما ربط بين الدين والاستبداد(٣٨) وهذه الحال هي التي سهلت في الامم الغابرة المنحطة دعوى بعض المستبدين الالوهية على مراتب مختلفة حسب استعداد اذهان الرعية ، حتى يقال انه ما من مستبد سياسي الى الآن الا ويتخذ من له صفة قدسية تشاركه بها الله او تعطيه مقام ذي علاقة مع الله(٣٩) . وهكذا يلجأ المستبدون الى الله في اوقات محنتهم للسيطرة على عقول الشعب اعتقادا منهم بسيطرة الروح على المادة ، وبهدف من العقلية الروحية لشدة تأثيرها وعمق جذورها في نفس الانسان العربي خاصة والانسان المسلم بصورة عامة .

٤ ــ التراث في سياقه التقدمي والجوانب العلمية منه هو قاعدة انطلاق نحو مستقبل علماني ، والبحث في الفلسفات المعقدة التي مضى عليها زمن طويل من المآسي والمحن ما زالت موضوع جدال وهي بالتالي لن تصل الى محطات استقرار واستمراريتها والبحث فيها من اسباب تكريس الاقليمية والطائفية وهي افضل الوسائل للنهب الاستعماري البشع .

ان فهم التراث ووعيه عقليا وعلمانيا منعطف تاريخي في حياة الشعب العربي وتحقيق طموحاته نحو الوحدة والحرية والاشتراكية شعار كل العرب وهدف كل الشعب في جميع اقطاره شريطة ان يكون هذا الفهم

بلغة حديثة تقربه وتلصقه بأوساط جمهور المتعلمين ليصبح جزءا اساسيا في تفكيرنا ومكونات ثقافتنا القومية المعاصرة ، وقد لاحظنا في بحثنا هذا ان نهضة العرب الحديثة لم تحارب الماضي ولم تتنكر له ولم تلتصق به بكل سلبياته انما اخذت الماضي كتراث اصيل تعتمده في تحقيق حضارتنا.

وفي التراث هوية الانسان العربي وشخصيته كمن ينظر الى المرآة فلا يرى الا صورته ، وهو بمفهومه العام الواسع حصيلة الجهد البشري في امة من الامم ، اي ان التراث وجه قومي ليس بالامكان طمسه او تشويهه(٤٠) ، واذا ما حصل ذلك فقدت الامة احد اسباب وجودها وانتمائها القومي ، فالتعرف على المعتزلة كونهم طلائع المبشرين بالفكر القومي العربي كما كانوا فرسان العقلانية في تراثنا ، فاكدنا على العقلانية العلمانية لانها الطريق الامثل والصحيح نحو النهوض الحضاري والنضال الوحدوي ، حتى وان كانت العلمانية كما يسميها الدكتور محمد عمارة « وافد غربي »(٤١) نبقى نستلهمها بغض النظر عن الفلسفات المسيحية او الاسلامية لاننا لا نهدف الى الطمس بمعانيه الحادة او من خلال غربة المتغربين انما التجاوز النهائي للقديم البشع لما فيه من جراحات انتجتها تلك الفلسفات واكدتها عصور الانحطاط في عهدي العثمانيين والمماليك .

لقد عاشت الامة العربية عقودا من الزمن يبشر كتابها وباحثوها بالانتماء القومي ويعقدون البراهين والحجج في مقومات القومية العربية والامة العربية الواحدة كرد صارخ على مشاريع التقسيم والتجزئة امثال ساطع الحصري او زكي الارسوزي كما التهبت حناجر الشعراء تهز المشاعر ، في حين المطلوب اليوم من المثقفين الثوريين العرب الانتقال ــ وان كان يتم ذلك بخطوات وئيدة ــ الى مرحلة جديدة وهو العمل الوحدوي كيف يجب ؟ ومتى ؟ وما هي المؤسسات التي يتحتم تطويرها ، وكيفية توظيف العوامل المساعدة دون ان يغفل ابدا عن مناضلة تلك الايديولوجيات الاغترابية التي طافت على سطح العمل السياسي(٤٢) العربي بهذا القدر او ذاك بخاصة بعد هزيمة /١٩٦٧ م / والتي عملت على شرذمة الجهد العربي ثم الخروج بالمشاريع الوحدوية بين الحين والآخر التي تسيء اليوم الى نفسية الانسان العربي وتدخل الى نفسه اليأس والقنوط . ←

مصادر البحث

(١) د. حسين مؤنس ـ فجر الاندلس / ط ٢ ـ الدار السعودية للنشر / ١٩٨٥ / ص ٤١٨ .

(٢) حسين مؤنس ـ المصدر نفسه / ص

(٣) ابن خلدون ـ المقدمة /ط/ ٤ دار احياء التراث العربي ـ بيروت ـ ص ٤٣٢ .

(٤) المقري ـ نفح الطيب ـ تحقيق د. احسان عباس ـ دار صادر بيروت ١٩٦٨ ص ٤٦٢ .

(٥) لينين ـ المختارات مج ١ ج ١ طبعة موسكو ١٩٧١ / ص ٩٧ .

(٦) لينين ـ المصدر نفسه / ص ١٣٥ .

(٧) د. طيب تيزيني ـ من التراث الى الثورة /ط ٢ دار دمشق ١٩٧٩ / ص ٣١٨ .

(٨) د. طيب تيزيني ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٢٠ .

(٩) د. طيب تيزيني ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٣٣ .

(١٠) د. طيب تيزيني ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٣٨/٣٣٩ .

(١١) د. محمد عمارة ـ نظرة جديدة الى التراث ط / ٢ ـ المؤسسة العربية للنشر ـ بيروت ١٩٧٩ ص ١٥ .

(١٢) عبد الرحمن بدوي ـ مذاهب الاسلاميين ج١/ ط ١ ـ دار العلم للملايين ١٩٧١ / ص ١٠٣ .

(١٣) عبد الرحمن بدوي ـ مذاهب الاسلاميين / ص ١٠٤ .

(١٤) راجع الجدول المثبت عند د. بدوي المصدر نفسه / ص ٤٥ ، ٤٦ .

(١٥) د. عبد الرحمن بدوي ـ المصدر نفسه / ص ٤٠ .

(١٦) د. محمد عمارة ـ المصدر نفسه / ص ٢٢ .

(١٧) عبد العزيز بن عبد الله ـ مجلة دراسات تاريخية / دمشق ١٩٨٠ / ع٢/٢/ص ٤٦ .

(١٨) د. محمد عمارة ـ التراث في ضوء العقل ـ ط ١ ـ دار الوحدة بيروت ١٩٨٠ / ص ١٥٢ .

(١٩) د. محمد عمارة ـ التراث في ضوء العقل ـ المصدر نفسه / ص ٣٣ .

(٢٠) الشهرستاني ـ الملل والنحل مج ١ ج١/ ط ١٩٨٣ ـ دار المعرفة بيروت / ٥٨/٥٩ .

(٢١) ابن حزم ـ الفصل في الملل والنحل مج ٣ ـ دار المعرفة بيروت / ١٩٨٣ / ص ١٩٣

(٢٢) المسعودي ـ مروج الذهب ـ دار الاندلس / بيروت / ص ٢٢١ / ٢٢٢ .

(٢٣) د. محمد عمارة ـ نظرة جديدة الى التراث المصدر السابق / ص ١١٧ .

(٢٤) الشيخ محمد عبدو نهج البلاغة ـ دار الشعب / ١٩٦٨/ص ٣٧٥ .

(٢٥) د. زكريا ابراهيم ـ مشكلة الحرية ـ ط ٣ ـ مكتبة مصر ١٩٧٢/ ص ١٤٤ .

(٢٦) د. زكريا ابراهيم ـ المصدر نفسه / ص ١٤٥ .

(٢٧) د. محمد عمارة ـ نظرة جديدة الى التراث ـ المصدر السابق / ص ١٠٨ .

(٢٨) د. محمود اسماعيل ـ الحركات السرية في الاسلام / ط ١ ـ دار العلم بيروت / ١٩٧٢/ ص ٩٢ .

(٢٩) د. محمود اسماعيل ـ المصدر نفسه / ص ٩٧ .

(٣٠) د. محمد عمارة ـ التراث في ضوء العقل ـ المصدر السابق / ص ٣١ .

(٣١) . محمد عمارة ـ التراث في ضوء العقل ـ / ص ٣٥ .

(٣٢) المسعودي ـ مروج الذهب ـ المصدر نفسه / ص ٢٣٩ .
ـ راجع ابن قتيبة ـ عيون الاخبار ج١ / ص ٢٠٩ و ج٢/ ص ٢٣٧ .

(٣٣) عبد القادر عيسى ـ مسائل في التنظيم الثوري /ط ١ ـ مطبعة دار العلم دمشق / ص ١٢١ .

(٣٤) د. محمد عمارة ـ نظرة جديدة الى التراث ـ المصدر السابق / ص ٢٤٨ .

(٣٥) د. محمد عمارة ـ نظرة جديدة الى التراث / ص ٢٥١ .

(٣٦) تنشر « دار لاجل المعرفة » بيروت لبنان دراسات تحت عنوان سلسلة الحقيقة الصعبة وهي مسائل طائفية مذهبية وتحريض سني شيعي لم يسبق لها مثيل في الدراسات العربية .

(٣٧) عبد القادر عيسى ـ المصدر نفسه / ص ١٣٤ .

(٣٨) عبد الرحمن الكواكبي ـ طبائع الاستبداد ـ دار القران الكريم /بيروت/ ص

(٣٩) اسماعيل الملحم ـ العروبة ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧ / ١٣٤ .

(٤٠) د. محمد عمارة التراث في ضوء العقل ـ المصدر السابق / ص ١٣٥ .

(٤١) د. محمد عمارة ـ التراث في ضوء العقل ـ / ص ١٨٢ .

(٤٢) اسماعيل الملحم ـ المصدر نفسه / ص ١٥١ .

سلالات نزار قبّاني

د. عبد الكريم حسن

الأساس النظري الذي تقوم عليه هذه الدراسة هو مفهوم الكلية «La totalité» .

وتمهيدا لهذا الأساس فاننا نرجو القارىء الكريم ان يأذن لنا بتذكيره ببعض الملامح الكبرى التي تميز هذا المفهوم بدءا من الجماليات الرومانتيكية .

ـ د. عبد الكريم حسن : باحث وناقد من القطر العربي السوري ، له عدد من الاعمال منها : « البنيوية الموضوعية » : « قضية الأرض في شعر محمود درويش » ، « المنهج الموضوعي ـ نظرية وتطبيقا » .

ومن ذلك أن العمل الفني أصبح يتحدد بنفسه لابغيره . فالمحاكاة ــ في الرومانتيكية ــ لم تعد محاكاة بين مخلوقين هما العمل الفني وأشياء الطبيعة ، وانما بين خالقين هما الفنان والطبيعة . وفي الحالتين فان الخالق لا يخلق من العدم ، وإنما يستخدم المفردات المتوفرة له والادوات المتاحة من اجل تشكيلها وإعادة تشكيلها ؛ وبنائها وإعادة بنائها . فالفعالية المميزة للفن لم تعد متركزة فيما يقوم بعرضه من قسمات الطبيعة الماثلة أمام عينيه ، وإنما في قدرته على التشكيل والبناء . ومن هنا فان العمل الفني يشترك مع العمل الطبيعي في انهما كلّيتان مغلقتان «Totalités closes» وما يربط بينهما اذا ليس علاقة التشابه ، وإنما تشابه العلاقة . فالتشابه ليس وقفا على تماثل الظواهر في الكلّيتين ، وإنمـا هو يتعدى ذلك الى امتلاكهما بنية واحدة وما يتغير هو عامل الحجم وحسب ، فالعمل الفني لم يعد صورة للعالم ، وإنما أصبح رسمه البياني(١) .

وينتج عن كلية العمل الفني انه أصبح مكتفيا بذاته ، جميلا في ذاته ، لا حاجة به الى غيره لتسويغه ، ولا ضرورة له في الاستعانة بخارجه لتفسيره .. فاستقلالية الكلية شرط ضروري لجمالها . وما يحدد الجميل هنا هو علاقة الاجزاء بعضها ببعض . فبقدر ما تكشف العناصر المعزولة عن ضرورة في مواقعها من العمل الفني ، يكون هذا العمل جميلا . إن العمل الفني يفسّر نفسه من خلال لعبة العلاقات بين عناصره . وهذا ما ينتقل بفلسفة الجمال خطوة مديدة الى الامام ، حيث تحلّ الغائية الداخلية محلّ الغائية الخارجية ، ويصبح الجمال ضرورة بدلا من أن يكون وسيلة . إن جمالية العمل الفني لا تتحدد بنفورنا منه او إعجابنا به ، وإنما تتحدد اكتفائه بذاته .

ويأتي البنيويون ليرفدوا مفهوم الكلية بدم جديد . فالبنية عندهم تتحدد بثلاثة مفاهيم هي الكلية والتحول «Transformation» والضبط

(١) يجدر بالقارىء هنا ان يعود الى المرجع التالي وبخاصة الفصل السادس منه :
«Théories du symbo'e» - «T. Todorov» - éd du seuil - Paris, 1977.

الذاتي «autorégulation» . ولئن كان البنيويون يجمعون على شيء ما ، فانهم لا يجمعون إلا على التقابل بين مفهومي البنية والركام «agrégat» وإذا كان الركام مجموعة من العناصر التي لا علاقة لاحدها بغيره ، ولا علاقة لها بالكل الذي يجمعها ، فان البنية تتكون من عناصر ترتبط مع بعضها بقوانين . وهذه القوانين هي التي تميز النظام «Le système» كنظام وتضفي على الكلّ خواص شاملة متميزة عن خواص العناصر . فالعناصر تتميز بخواصها ، ولكن البنية تتميز بقوانينها . وسوف لن نتوقف طويلا عند المدارس البنيوية على اختلاف ضروبها وتلون أنواعها ومشاربها ؛ سوف لن نتوقف عند أصحاب نظرية « القيشتالت » « La Cestalt » أو « علم نفس الشكل » وهم الذين كان لهم الفضل الاكبر في التمييز بين الكلّ والعناصر التي تؤلفه ، ولن نتوقف عند الالسنيات الحديثة التي تبني كل نظمها على مفهوم العلاقة ؛ ولن نتوقف عند الرياضيات الحديثة التي تأسست في ضوء نظرية المجموعات . . . فكل هذا يمكن ان يشكل ميدانا رحبا للنظر في لعبة العناصر والعلاقات التي تجمعها ، ولكننا نكتفي بالاشارة اليها لتكون دليلاً لمن يحب التعمق في هذا الاتجاه ونكتفي أيضا بالاشارة إلى البنيوية الاجرائية «Structuralisme opératoire» التي تبني موقفاً علائقياً ليس المهم فيه العناصر ولا الكلّ وانما العلاقات بين العناصر . فما هو الكلّ إن لم يكن محصلة العلاقات أو التاليفات التي تشكل قوانينها قوانين النظام ؟(٢) .

في هذا الإطار النظري نضع دراستنا . فهي دراسة تقوم على تفكيك القصيدة من اجل اعادة بنائها في قالب جديد . واللعبة الفنية هنا لا يحدد مفهوم السياق بمفرده ، ولا تسعف في كشف اسرارها البلاغة التقليدية فنظرية السياق ـ في احسن الاحول ـ لا تتعدى البيت أو البيتين، والعبارة أو العبارتين ولكن الكلّية مفهوم كاشف للعلاقة بين كل العناصر في النص الذي تنتمي اليه ، والعمل الفني الذي تبنيه .

(٢) وللقارىء أن يعود الى :

a) «Le structuralisme» - T. Piaget - éd, P.U.F - Paris - 1974 - 6ème édition.

b) «Dictionnaire de linguistique - éd, Larousse - Paris, 1973.

والنص الذي اخترناه ميدانا للنقد قصيدة قصيرة للشاعر « نزار قباني » بعنوان « سلالات » . وإنما اخترنا هـذه القصيدة للاعتبارات التالية :(٢)

١ ـ لأن قصرها يساعد على إضاءتها من خلال مفهوم الكلية وإضاءة مفهوم الكلية من خلالها . وسوف يتبين لنا كيف يتحرك المعنى من سطر الى سطر ، ومن جملة شعرية الى جملة اخرى . سوف يتبين لنا كيف ينجلي المعنى ويحفر مساربه بنفسه ؛ كيف تنبني العلاقة ثم تنحلّ في علاقة اخرى ، فاما أن تؤكدها واما أن تنفيها لتحل محلها . ومهمتنا في كل هـذا وذاك انما تنحصر في تحريض المعنى ، لا في توجيهه ولا في إرغامه . وهنـا يبرعم مفهوم الكلّية .

فالوقوف عند علاقة ، أو الثبات عند سطر أو جملة سيكون قاتلاً للمعنى ، وأما النظر الى هذه الجزئيات من خلال الكلّ فانه هو الكفيل باحياء المعنى ، بتأكيده بتصويبه ، أو بعثه في معنى جديد . وعلى الرغم مما تتميز به القصيـدة من وضوح في استعاراتها وتشبيهاتها الا انه لا الاستعارة ولا التشبيه ولا الكناية بقادرة على استجلائها . ان البلاغة التقليدية قادرة على استيعاب هذه العلاقة الجزئية أو تلك ؛ على الخوض في هذا المعنى المفرد أو ذاك ، فاما كلية القصيدة فهيهات ، ومرحبا بكل من يقول لنا لا ، ويثبت العكس .

٢ ـ وأما الاعتبار الثاني فهو أن القصيدة تقوم على التباس عفوي يضمره أحد أسماء الاعلام . فلقد حفزني عدد من القراء الذين وقعوا في « الفخ » الى تقصي الحقيقة .

٣ ـ وأما الاعتبار الثـالث والأخير فقد أثارته رغبـة الرد على مَنْ يتهمون المناهج الحديثة بأنها تفكك النصوص دون أن تصل الى نتيجـة جامعة ، وأنها تشرّحها دون أن تقنع القارىء بضرورة التشريح .

(٢) « تزوجتك أيتها الحرية » ـ منشورات « نزار قباني » ـ بيروت ـ١٩٨٨ـ ص (١٢) .

وإليك الآن « سلالات » « نزار » :

سلالات

من سلالاتِ العصافيرِ .. انا
لا سلالاتِ الشجرْ
وشراييني امتدادٌ لشرايين القمر.
إنني أختزن كالأسماك في عينيَّ
الوانَ الصواري ،
ومواقيت السفر.
انا لا اشبه إلا صورتي
فلماذا شبهوني بعمرْ ؟

واول ما يثب الى الخاطر : مَنْ هو « عمر » الذي يستنكر « نزار » ان يكون شبيهاً به ؟

وانا لا ألقي هذا السؤال على القارىء من باب الاعياء او الاغراء ، وإنما القيه عليه لادخاله في اختبار طريف يدرك من خلاله أهمية التفكيك والبناء في النقد الحديث . وارجو الا يدرج القارىء هذا السؤال في فن الحزازير ، وإنما ان يضعه في إطار منهجي يستدرج الاجابة خطوة خطوة .

ولتفكيك هذه القصيدة لا بدّ من تحديد مكوناتها الكبرى . وقديماً كانت القصيدة العربية تتحدد بأبياتها ، فأما الآن فانها تتحدد بسطورهـا وجملها . ولما كان السطر الشعري في أغلب الأحيان حدّاً موسيقياً وحسب . وكانت الجملة حدّاً موسيقياً ومعنوياً ، فاننا سنأخذ ــ ونحن نتعامل مع هذه القصيدة ــ بحدّ الجملة(٤) . وحدّ الجملة في العربية هو النقطة .

---

(٤) وللنظر في هذه الاشكالية وتشعباتها نسأل القارىء الكريم أن يعود الى دراستنا التي نشرتها مجلة « فصول » القاهرية بعنوان « لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات » . المجلد الثامن ــ العددان (١ ــ ٢) ــ أيار ١٩٨٩ .

وهذا ما يضع القصيدة التي بين ايدينا في جملتين ؛ الاولى تنتهي بمفردة « السفر » ، والاخرى تنتهي بنهاية القصيدة . فالى الجملة الأولى :

في السطر الاول يؤكد الشاعر انتماءه الى سلالات العصافير . وفي السطر الثاني ينفي عن نفسه الانتماء الى سلالات الشجر . والسلالة « جماعة من الكائنات الحية التي تتفق في صفاتها العرقية الموروثة »(٥) . وهذا يعني أن الشاعر يتفق مع العصافير في صفاتها العرقية الموروثة .

وتشير النقطتان الواردتان في السطر الأول الى اللا نهائية في هذه الصفات . ولكنها لا نهائية تقطعها القصيدة وتوقف جريانها بالمقابلة التي ترسمها في السطر الثاني بين العصافير والشجر . فكان الشاعر بهذه المقابلة لا يأخذ من صفات العصافير الا ما يتنافى مع صفات الشجر .

فلنرَ الآن كيف ينتشر المعنى ؛ كيف يتعلق كل عنصر بالآخر ، وتتصدى كل مفردة في الاخرى بما يفضي في النهاية الى كلية القصيدة . لنرَ كيف تتوظف لعبة المتنافرات والمتماثلات لاستخراج المعنى . وهل يمكن استخراجه دون السيطرة على قوانين اللعبة ؟. هذه هي اهم خصوصيات الالسنية البنيوية والنقد البنيوي .

في السطر الثاني ينفي الشاعر عن نفسه الانتماء الى سلالات الشجر فما الذي يجنبه من ذلك ، وكيف يمكن أن يكون الشجر نقيضاً للعصافير ؟.

« الشجر نبات يقوم على ساق صلبة »(٦) . وفي النبات فكرة الحياة ، وفي الساق الصلبة فكرة الرسوخ والثبات . إن التقاء الحياة بالرسوخ في الشجر مقدمة طبيعية لنشوء فكرة الورق ، وارتسام فكرة الظل . وهنا

(٥) المعجم الوسيط ـ دار الفكر ـ الطبعة الثانية .

(٦) المصدر نفسه .

ليتحقق التقابل الدال «Opposition pertinante» بين العصافير والشجر . فالشدو عند العصافير يقابله الظلّ عند الشجر ، والطيران في العصافير يقابله الرسوخ في الشجر :

العصافير		الشجر
شدو	≠	ظلّ
طيران	≠	رسوخ

ولما كان الشدو يعيد الى فكرة الجمال ، وكان الظل يعيد الى فكرة الفائدة ، فان التقابل بين الشدو والظل هو صورة للتقابل بين الجمال والنفعية ، كما ان التقابل بين الطيران والرسوخ هو صورة للتقابل بين الحركة والثبات . وهكذا يصبح التقابل بين العصافير والشجر تقابلا بين التنقل والجمال من جهة والثبات والنفعية من جهة أخرى :

العصافير	الشجر
تنقل + جمال ≠ ثبات + نفعية	

فاذا انتقلنا الى السطر الثالث :

وشراييني امتدادٌ لشرايين القمر.

وجدنا الشاعر يوحد بين شرايينه وشرايين القمر . ولما كان الشريان هو « الوعاء الذي يحمل الدم الصادر من القلب الى الجسم »(٧) فان هـذا

(٧) المصدر نفسه .

يعني أن دم الشـاعر هو دم القمر . فالمحتوي يعبر" عن المحتوى كما يعبر الكل عن الجزء والجزء عن الكل ، أو الحال" عن المحل" والمحل عن الحال" . ولما كان دم الشـاعر دم القمر ، وكان الدم حياة المرء ، فكأن الشاعر يقول : إن حياتي هي حياة القمر ، فأنا أحيا بما يحيا به القمر . فما هو القمر ؟ وكيف يتم التفاعل بين ما قبله وما بعده ؟.

« القمر جرم" سماوي" صغير يدور حول كوكب أكبر منه ويكون تابعا له »(٨) .

وهنا نضع أيدينا على النواة المعنوية الأولى التي يلتقي عليها العصفور والقمر وهي مفهوم التنقل والحركـة . فأما النواة الثـانية فهي مفهـوم الجمال . فلئن كانت العصافير ترتبط بهذا المفهوم كما وجدنا للتو ، إن القمر على امتداد الشعر العربي والعرف العربي موسوم بالجمال . وهذا ما ينتج عنه أن ارتباط الشاعر بشرايين القمر هو ارتبـاط بين الشـاعر والقمر في مفهومي الحركة والجمال . فاذا عرفنا أن القمر يدور حول الارض كان لنا أن نتسـاءل : حول ماذا يدور الشـاعر ؟ وإذا كان القمر يضيء الارض كان لنا أن نتسـاءل : ماذا يضيء الشـاعر ؟. إن الاجابة على هذين السؤالين ستكون عونا لنا على اختبار الشـاعر وانتزاع المزيد من التحديدات عنه .

والالسـنيات الحديثة تعلمنا أن هناك نوعين من السلاسل اللغوية . فهناك السلسلة التاليفية «La chaine syntagmatique» ، وهناك السلسلة الامثالية «La chaine paradigmatique» . فأما السلسلة التاليفية فهي التي تضم" عناصر تمتد في الجملة بشكل خيطي . وأما السلسلة الامثالية فهي التي تضم" عناصر يمكن إبدالها بعضهـا من بعض . ومن معالجـة مشكلتنا في ضوء هاتين السلسلتين نستطيع أن نرسم الجدول التالي :

(٨) المصدر نفسه .

القمــر	ـ يدور حول ـ يضيء	الأرض الأرض
الشـاعر	ـ يدور حول ـ يضيء	؟ ؟

فالقمر والشاعر ينتميان الى سلسلة امثالية واحدة حيث يمكن ان نبدل احدهما بالآخر ، و ليسا متشابهين ؟ . والقمر والارض ينتميان الى سلسلة تأليفية واحدة تشكل جملة يجذب فيها الطرف الثاني الأول . فالعلاقة بين الطرفين علاقة بين متقابلين . وبدءا من ذلك فانه يتوجب علينا ان نكمل السلسلة التأليفية التي يشكل الشاعر طرفها الأول بطرف آخر يتقابل معه من جهة ، ويتماثل مع الارض من جهة اخرى . فبأية كلمة يمكن ان نملأ هذا الفراغ إن لم يكن كلمة « المرأة » ؟ . إن المرأة تقابل الرجل كما تقابل الارض القمر . وهذا تقابل يعززه أيضا عنصر الجذب في كل من القطبين .

وقبل أن نتوغل بعيداً في مسارب المعنى بحثاً عن العلاقة بين القمر والارض ؛ بين الشاعر والمرأة ، تستوقفنا مرة اخرى علاقة العصفور بالقمر . فلقد وجدنا للتو أن القمر جرم صغير . ولا نعتقد اننا في حاجة الى الكثير من الجهد والتقصي لكي نثبت أن العصفور مخلوق صغير . ومن التقاء العصفور والقمر على هذه الصورة يتجلى لنا أن الشاعر على غرارهما موصوف بالصغر ، ولما كان الصغير من كل كائن حي هو الطفل، وكانت الطفولة اسما آخر للبراءة ، فكان الشاعر يقول : إنني بريء .

وهنا نعود الى علاقة القمر بالأرض ، والشاعر بالمرأة . ومن غرائب هذه العلاقة ولطائفها أن القمر يدور حول الارض ولكنه لا يصلها ، وانه يضيئها ولكنه لا يعانقها ، وحسب « نزار » أنه قمر يدور ويضيء ، وانه عصفور يغرد ويشدو ، انه بريء في شدوه ودورانه .

وفي السطور التالية :

إنني اخزن كالأسماك في عيني

ألوان الصواري ،

ومواقيت السفر° .

تعزيز° للفكرة التي التقت عليها صورتا القمر والعصفور . فاذا كان القمر لا ينقطع عن الدوران ، واذا كان العصفور لا يكف عن الحركة ، فان السمك لا يتوقف عن خزن ألوان الصواري ومواقيت السفر . إن السمك في حركة دائمة ، وتنقل مستمر . وهو في تنقله لا يكف عن رصد الصواري وتخزين صورها ؛ اي رصد حركة السفن وتنقلها . فحياة السمك تتقلص الى نوع من السفر الدائم ؛ السفر الذي يرصد السفر ، في محيط لا يتحدد إلا بالحركة والسفر .

فاذا اردنا الربط بين الأسماك والقمر والعصافير كانت النواة المعنوية الرابطة هي التنقل الدؤوب . واذا كان التنقل هو النواة التي تحدد التماثل بين هذه الثلاثة ؛ فانه النواة التي تحدد التقابل بينها وبين الشجر الثابت الراسخ .

بهذا نكون قد انجزنا تفكيك الجملة الأولى وتحليلها ، فالى الجملة الثانيـة :

انا لا اشبه إلا صورتي

فلماذا شبهوني بعمر° ؟

إن الشاعر يعلن صراحة انه نسيج وحده ، وانه لا شبه لصورته بصورة اخرى ، فلماذا يشبّهونه بـ « عمر° » ؟ . إن السطر الاخير يفترض وجود وجه شبه بين الاثنين ، وهو شبه يرفضه الشاعر . فالاستفهام الإنكاري هنا يضع « نزاراً » في جهة و « عمراً » في جهة اخرى ، ويدفعنا بدورنا الى التساؤل عن « عمر » الذي قصد اليه الشاعر .

إن « عمر » اسم علم قبل كل شيء . وخصوصية أسماء الأعلام انها لا سياقات لها . ونحن نعرف ان المعاني التي تختص بها أية مفردة إنما تستمدها من مجموع سياقاتها . فكيف نتخطى هذه الصعوبة ؟ .

تعلمنا الألسنيات البنيوية أن هناك نوعين من النويات الخاصة بالمعنى: النويات الذرية «Noyaux nucléairs» والنويات السياقية «Noyaux Contextuels» . فأما النويات الذرية فهي التي تحتفظ بها المفردة في كافة سياقاتها وتقلباتها . وأما النويات السياقية فهي التي تكتسبها المفردة في كل سياق جديد(٩) . وهذا يعني أن أسماء العلم تنفرد بالنويات الأولى والتي لا تقدم لنا — في هذه الحالة الخاصة — أية فائدة . إذ ماذا يمكن أن تفيدنا معاني العيش الطويل أو التفاؤل بالحياة المديدة التي يحملها اسم « عمر » ؟ .

لقد اعترضت هذه الصعوبة زعيم المناهج البنيوية « كلود ليفي ستاوس » وهو يواجه أسماء الأعلام في أسطورة « أوديب » . وقد استطاع « ليفي ستراوس » أن يتخطى هذه العقبة بشكل باهر حين جعل من الأسطورة سياقاً بحد ذاته ، سياقاً يحدد من خلاله معاني أسماء الأعلام في السلالة الأبوية الاوديبية ، وذلك عبر المقارنة المستمرة بين الحقول الأفقية والعمودية التي رسمها للأسطورة (١٠) .

ولكننا نحن هنا أمام اسم علم واحد ، في سياق واحد لا يزودنا إلا بمستوى واحد هو مستوى العلامة اللغوية «Signe linguistique» وهكذا فانه لا بد لنا من الانتقال الى مستوىً آخر هو مستوى الرمز . ف « عمر » لا يتحدد في القصيدة كعلامة لغوية ، وإنما كرمز .

(٩) يستطيع القارىء هنا أن يعود الى سلسلة الأعمال الرائعة التي قدمها العالم اللغوي الفرنسي « أ — غريماس » «A. Greimas» وأخص منها بالذكر :

a) «Sémantique structurale» - éd, Larousse - Paris - 1966.

b) «Du sens» - éd, du Seuil - Paris - 1970.

(١٠) ولن نطيل الوقوف هنا لأننا أفردنا دراسة خاصة للتحليل البنيوي لأسطورة «أوديب» سنقوم بنشرها عما قريب . وانما نكتفي الآن بالاعادة الى دراسة « ليفي ستروس » في الجزء الأول من كتابه :

«Anthropologie structurale» - éd, plon - Paris, 1958 et 1974.

وهنا يمكن ان نتساءل : إلامَ يرمز « عمر » في ثقافة الحد الادنى للقارىء العربي الذي يتوجه إليه « نزار » ، ومن تراه يكون ؟ .

هل يمكن ان يكون « عمر » هنا احد جيران الشاعر او أقاربه ؟

اذا كان ذلك كذلك ، فان الترسيلة الشعرية «Missage poétique» لا تمر لأن المتلقي يفتقر الى المرجع المشترك . ثم لو افترضنا أن المقاربة بين الشاعر وجاره يمكن أن تقوم ، فان المشكلة في مثل هذه الحالة تبقى خاصة بين الشاعر وجاره ، ولا تعود بين الشاعر وقارئه . ومن هنا فان الدلالة على مثل ذلك لا معنى لها ولا يمكن ان تقوم .

هكذا استطعنا حتى الآن ان نعزل مسألتين : الاولى ان يكون المقصود بـ « عمر » معناه اللغوي ، وهذا ما دفعنا الى البحث عنه في معناه الرمزي . والثانية أن يكون المقصود به شخصا عاديا ، وهذا ما يدفعنا الى البحث عنه في الثقافة الجمعية العربية . وإنما نتوجه الى الثقافة الجمعية لأن « نزاراً » لا يحد شعره بالقارىء النخبوي ، وإنما يتوجه الى القارىء الذي يتمتع بحظ من الثقافة السائدة ، والذائقة التقليدية.

وعند هذا القارىء ينبغي ان نبحث عمن يكون « عمر » .

وفي الذاكرة الجمعية للعرب ثلاثة يُسمون « عمراً » ، وهم « عمر بن الخطاب » و « عمر بن عبد العزيز » و « عمر بن أبي ربيعة »(١١) .

وقد ارتبطت أسماء هؤلاء بمجموعة من القيم التي أصبحت مدلولات «Signifiés» لها . وبهذه المدلولات تكون هذه الدوال «Signifiants» قد دخلت المعجم ، ولكن لا المعجم اللغوي ، وإنما المعجم الثقافي .

---

(١١) فاذا قلت : ولكن هناك آخرين من ذوي الشهرة يحملون هذا الاسم ، قلنا إننا وقفنا عند تلك الاسماء لأننا نراها الاكثر شهرة وحضوراً في الذاكرة الجمعية عند العرب . وفي وسع القارىء ان يطبق منهجنا على أي « عمرٍ » يختار ليرى بنفسه صحة النتائج وسلامتها .

وسوف نحاول الآن أن نقوم بعملية عزل جديد . ولكي ننجز ذلك لا بد من ان نحدد صفات الشاعر من جهة ، وصفات كل من هؤلاء من جهــة اخــرى .

● فاما الشاعر :

- **فهو يطير كما تفعل العصافير .**
- **وهو يشدو في صورة العصافير .**
- **وهو يضيء في صورة القمر .**
- **وهو يدور كما هي حال القمر .**
- **ويخزّن كالأسماك في عينيه ألوان الصواري ومواقيت السفر .**
- **وهو بريء .**

هذه هي صفات الشاعر التي سنطورها في نقلة لاحقة ، فما هي صفات « عمر بن الخطاب » .

لا اعتقد اننا في حاجة الى بذل الكثير من الجهد والوقت لكي نعرف الصفات التي تميز « ابن الخطاب » . فلقد استقر في الذاكرة الشعبية انه الخليفة **العادل الصارم**. وهاتان النوعيتان المعنويتان كفيلتان باستبعاده من جو القصيدة . وبالعودة الى مفهوم السلسلة الأمثالية نستطيع ان ندرج « عمر بن عبد العزيز » في نفس الحقل الذي يندرج فيه « عمر بن الخطاب » . فلقد تقاربت الصفات بينهما الى حد التطابق . وينتج عن ذلك أن ما ينطبق على الاول ينطبق على الآخر . فكلاهما خليفة ، وكلاهما يتميز بالعدل والحزم مع الذات والآخر . وهما معا يتركزان في مستوىً غير المستوى الذي ترسمه القصيدة . إنهما يتركزان في مستوى اخلاقي قيمي . ولكن القصيدة تتركز في مستوى جمالي صرف. إنهما يتركزان في مستوى سياسي ، ولكن القصيدة أبعد ما تكون عن السياسة والاخلاق السياسية على وجه الخصوص . ومن هنا فان «عمر» القصيدة لا شأن له بهذين « العُمَرين » . ويبقى إذاً أن نستجوب «عمر» الآخر ؛ « عمر بن أبي ربيعة » .

إن ضمير الجماعة في الفعل « شبهوني » لا يعرّف حتى نفسه ، ولا يزيد القارىء إلا تعتيما وإبهاما . فمن هم يا ترى أولئك الذين شبهوا « نزاراً » بـ « عمر » ؟ .

إن مَنْ يشبّه شخصا بآخر لا بد من أن يكون قد عرف الإثنين معا أو سمع بالاثنين .

ولكن ، كيف يمكن أن يكون « هؤلاء » قد عرفوا « عمراً » أو سمعوا به ؟ إن هذا لا يمكن أن يتم الا عن احد طريقين : فاما انهم عرفوه عن طريق اخباره ، واما انهم عرفوه عن طريق أشعاره . فلاستقراء صفات « ابن أبي ربيعة » اذا لا بد من العودة الى اخباره وأشعاره . ومن مجموع هذه وتلك يمكن أن نتوصل الى تحديد دقيق لهذه الصفات .

والصعوبة التي يمكن أن تنهض هنا تتمثل في التقاطع بين الأخبار والأشعار . فقد يصطدم المحقق بفجوة هنا أو فجوة هناك ، وقد يتعثر بتنافر هنا أو نشوز هناك . وبعض الأخبار قد تكون دخيلة ، وبعض الأشعار قد تكون منحولة . ولكن هذه الصعوبة تختص بالمحققين ، ولا تعني غيرهم في قليل أو كثير .

وهذا ما يسوغ لنا ـ من الناحية المبدئية ـ استبعاد الخوض في معرفة الشاعر عن طريق أخباره ، واستيفاء العمل بمعرفته عن طريق اشعاره . والذين يعرفون « ابن أبي ربيعة » عن طريق أشعاره نوعان : فأما النوع الأول فهم أولئك الذين عرفوه عن طريق كافة أشعاره ، وهؤلاء هم المختصون ، وأما النوع الثاني فهم أولئك الذين عرفوه عن طريق أشهر قصائده ، وهؤلاء هم السائدون(١٢) .

وتخفيفا منا على القارىء ، وحرصا على الجهد والوقت ، فاننا نكتفي باستخراج صفات الشاعر من خلال القصيدة النموذجية في شعره ؛ تلك التي اشتهرت بالرائية ، ومطلعها :

---

(١٢) ديوان « عمر بن أبي ربيعة » ـ شرح وتحقيق « محمد محيي الدين عبد الحميد » ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٨٢ ـ ص (٩٢ ـ ١٠٣) .

أمِنْ آل نعمٍ أنتَ غادٍ فمبكرُ

غداة غـدٍ أم رائحٌ فمهجّــرُ ؟

ومرة أخرى فلن نرهق القارىء بالتفاصيل والجزئيات التي أرهقنا بها أنفسنا . ولن نقدم تحليلا شاملا للقصيدة على نحو ما أنجزناه في قصيدة « نزار » . وحسبُ القارىء منا أن نمده بالهيكل العام لبنية القصيدة أو تصويرتها الأساسية «Schéma principal» .

« فالقصيدة تبدأ بمشروع رحلة وراء الحبيبة التي تقترب وتنأى . والرحلة ليلية أعد لها الشاعر مطيته ، وراح يركب الأهوال . فهو أخو سفرٍ ، جوّابُ أرض ، غيّره سُرى الليل وركوب الهاجرة ...

وفي اللحظة الميتة من الليل حيث غاب القمر ، ونوّم السامرون ، وروّح الرعيان ، أقبل الشاعر كالحية يتسلل إلى خبائها ، مسترشدا إليها بعطرها الذي طالما دل منها ، وهواه الذي طالما قاده صوبها ...

وتكون المفاجأة التي اختلط فيها على الحبيبة الشوق والخوف ، والفرح والحزن . ويأتي سؤالها الفني بالدلالات « أتعجيلُ حاجةٍ ؟ » كاشفا عن حاجته التي يكتمها . فلقد قاده الشـوق إليها ؛ هي التي أمّرته عليها فقبّل فاها في الخلاء وأكثر ، وقضى منها مراده دون أن ينسى انتزاع موعد آخر ...

وتدور الأحداث بسرعة مذهلة ، فاذا بالليل ينقضي ، وبالصبح يلوح ، والإيقاظ يتنبهون ، حتى اذا ما أوشـكت الفضيحة أن تقع استشارته في الأمر ، فأدلى بمشورته التي لا تخلو من العبث والغرور :

فقلتُ أباديهم ، فإما أفوتهم

وإما ينال السيف ثأراً فيثأر

وأما هي فقد تدبرت الأمر ، والتجأت إلى الحيلة حيث أخرجته متنكراً يتخفى وراء ثلاث نساء .

وبانتهاء القصيدة بوصف الناقة يخرج القارىء بانطباع أخير ، وهو أن الشاعر سيقوم برحلة جديدة ... » .

هذه هي الخطوط العريضة للقصيدة والتي نرى أنها كافية لتقديم صاحبها .

وأعتقد أن الوقت قد حان لعقد المقارنة بين الشاعرين(١٣) :

« نزار قباني »	« عمر بن أبي ربيعة »
١ ـ كالعصفور ←	
ـ يطير = يتنقل .	ـ يتنقل .
ـ يشدو = يتغزل .	ـ يتغزل .
٢ ـ ليس كالشجرة ←	
ـ العلاقة التي بينيها غير ثابتة ولا مثمرة .	ـ العلاقة التي بينيها غير ثابتة ولا مثمرة .
٣ ـ كالقمر ←	
ـ يدور .	≠ ـ يلتقي .
ـ يضيء .	≠ ـ يستهلك .
٤ ـ كالأسماك يخزن في عينيه الوان الصواري ←	
ـ يتنقل في الذاكرة .	≠ ـ يتنقل في المكان .
٥ ـ كالأسماك يخزن في عينيه مواقيت السفر ←	
ـ متعدد الرؤيا .	≠ ـ متعدد المغامرات .

(١٣) نشير فقط الى ان الاشارة الواردة في الجدول تعني التحول ، وان الاشارة ≠ تعني التقابل .

ولندع الآن جدولنا يحدث عن نفسه بنفسه :

ــ في البداية تنهض صورة الشاعر العصفور . والعصفور ــ كما رأينا ــ يتحدد بالشدو والطيران . ومَن يقرأ شعر « نزار » يلمس ان المرأة هي الموضوع الاغلى في شعره ، وأنه ما من موضوع ينازعها هذا الايثار . فهل يمكن ان يكون شدو الشاعر أكثر من صورة لغزله ؟ .

وفي الغزل والتنقل يلتقي الشاعران .

ــ فاذا اعلن « نزار » عدم انتمائه الى سلالات الشجر ، فانما يعلن ان العلاقات التي يخوضها لا تتصف بالرسوخ . انه يتنقل من واحدة الى اخرى دون ان يستقر عند امرأة بعينها ، او يتخذها مظلة ثابتة لقراره . فالمرأة عند « نزار » ذات بعد جمالي دوار . وهو لا يبني ليهدأ ، وانما يرتاد ليرحل . هو لا يغرس ليجني ، وانما يغرس ليشدو .

وعلى غرار « نزار » فان « عمر بن ابي ربيعة » لا يبني علاقة ثابتة ولا مثمرة . وكيف يمكن أن تكون علاقاته ثابتة وهو الذي ما ان يدخل خباء امرأة حتى يخرج بحثا عن خباء آخر ؟ ، وما ان يقضي حاجته عند انقضاء الليل حتى يبحث عن موعد آخر يفترض رحلة اخرى وليلة أخرى ؟ . وكيف يمكن أن تكون علاقاته مثمرة وهي التي لا اخصاب فيها ولا إنجاب ؟ ، وأن تكون يانعة وهي التي تجتاحها النزوة العابرة لا اللقاء الواعد ؟ . دعنا نقل بكل بساطة وفجاجة : انها علاقة لا تنتهي بعلاقة .

ــ فاذا انتقلنا الى صورة الشاعر القمر بدات ملامح الفصل بين الشاعرين بالارتسام . فـ « نزار » كالقمر الذي يدور حول الأرض ويضيئها . ولكن القمر والأرض لا يلتقيان . وهذا يعني أن اسفار « نزار » حول المرأة ، لا في المرأة . فتنقله تنقل دوراني حسبه منه انه يختزن فيه صور الاسفار . فاسفاره من امرأة الى اخرى لا تعني احتكاكا بالمرأة ، وانما تخزينا لصورها في كافة مظاهرها ، وعلى اختلاف وجوهها وهو في أسفاره حولها انما يغرد لها ويغنيها .

فأما « عمر بن ابي ربيعة » فانه يدور حول المرأة ليلتقيها ، ويضيئها ليستهلكها .

– وعندما يخزن « نزار » في عينيه الوان الصواري ومواقيت السفر ، فان في الأمر حاجة الى نظر دقيق . فالصورة تتضمن فصلا حقيقياً بين حركة الأسماك وحركة السفن . فلكي تخزن الأسماك السفن ومواقيت سفرها لا بد أن تكون في نطاق ضيق وحيز محدود . فللسفن مواقيتها التي تحافظ عليها ، وتجري في هديها . وهذا ما ينتج عنه أن الأسماك التي ترصد السفن ، وتخزن صورها ، انما تفعل ذلك في مرافئها وهذا ما يقلص من حركة الأسماك حتى يجعلها قريبة من الصفر . فهي تتحرك في مرفأ محدود ، وهذا ما ينفي عنها صورة التنقل البعيد في المكان . فأما السفر الحقيقي فهو سفر السفن التي تجري على مواقيتها أمام عيون الأسماك . صحيح أن السمكة حرة في حركتها ، ولكنها لما كانت تتحرك في حيز محدود ، فان هذه الحركة تصبح أقرب ما يكون الى الثبات .

وبالعودة الى شاعرنا « نزار » يتبين لنا أن أسفاره غير حقيقية ، انها ليست أسفاراً في المكان وانما هي أسفار في المخيلة ، انه يخزن صور الاسفار الماثلة أمام عينيه ، ويكون قادراً على استحضارها .

وهذا ما يعيدنا الى صورة العصفور . فهي صورة « تشي بكثرة التنقل والحركة . ولكنها في حقيقة الامر ليست الا تنقلا في الرؤية . فالمكان ثابت ، ولكن الرؤية متعددة . وكلما اختلفت زاوية الرؤية قدم لنا « نزار » صورة جديدة .

والأمر نفسه في صورة القمر . فالقمر يدور حول واحدة . وهذا يعني أن « نزار » يدور حول واحدة . او لنقل ان الكثيرة توحدت في واحدة ، فأصبحت الكثرة وجوهاً للوحدة ، والوحدة صورة للكثرة .

ان « نزاراً » وهو يسافر لا ينتقل بالفعل ، وانما في التصوير . انه لا يسافر على مستوى الواقع ، وانما على مستوى العرض الشعري .

وهنا نقبض على السر في استفهامه الانكاري :

فلماذا شبهوني بعمر ؟

ف « عمر بـن أبي ربيعة » ينتقل حقاً في المكـان ، ولكن « نزاراً » يتنقل في الذاكرة و « عمر بن أبي ربيعة » اندفاعة لا حد لها في المغامرات ولكن « نزار » اندفاعة لا حد لها في « الرسم بالكلمات » .

وماذا بعـد ؟

افلا يحق للقارىء أن يتساءل عن نقطة الربط بين البداية والنهاية ؟ افلا يحق له أن يستوقفنا مرة أخرى ليسأل عن مفهوم الكلية ، عـن شرعية توظيفه ، والنتائج التي آل اليها ؟ .

بلمحة خطف نقول : ان مفهوم الكلية هو الذي تعقّب اشلاء المعنى واعادها الى المعنى الكلي ، وهو الذي تتبع اشتات النغم وأرجعها الى الحنجرة التي أطلقتها ، وهو الذي لم تموجات الصـور وانكساراتها واستقر بها في أحضان موجة واحدة ، وفي اطار مرآة واحدة .

افلا ترى كيف استطاع هذا المفهوم ان يصحح الصورة الاولى بالثانية ، وأن يعزز الثانية بالثالثة ؟ .

افلا ترى كم كانت الجناية كبيرة على المعنى او توقفنا عند تحليل صورة العصفور ؟ . فالصورة توحي بكثرة التنقل من شجرة الى أخرى مما يعطي انطباعاً أولياً بأن الشاعر لا يكف عن الانتقال من صدر الى صدر ، ومن حضن الى حضن . وبكلمة واحدة ، فان الصورة لا تنفك تشي بغزارة التجارب العاطفية عند « نزار » وتعددها ولكن الصورة الثانية تأتي لتصحح الصورة الاولى . فالقمر الذي يدور حول واحدة هي الأرض . وهذا يعني أن دوران « نزار » ليس من واحدة الى أخرى ، وانما من وجه الى آخر ، ومن صورة الى اخرى . فالتعددية عند «نزار» ليست تعددية في التجارب الغرامية ، وانما هي تعددية في التجـارب

التصويرية . وتأتي صورة الشاعر ـ السمكة لتعزز الصورة التي سبقتها فتنقل الشاعر ليس تنقلا في المكان ، وانما تنقل في زاوية الرؤية .

هذا هو مفهوم الكلية ، وهذه هي « سلالات » « نزار » . فأما دوران « نزار » حول المرأة فانه ليس دوران الذكر حول الانثى ، ولكنه دوران الشاعر حول مبدأ الانوثة .

أفلا ينبغي علينا أن نعيد قراءة شعره ؟ .

تنويـه

ورد خطا في عدد المعرفة رقم /٣٣٥/ آب ١٩٩١ في اسم الدكتور عبد الله أبو عساف . والصحيح : الدكتور عبد الله عساف .

شعرية حلم اليقظة

غاستون باشلار
ترجمة منذر عيّاشي

مدخل :

ايها المنهج ، ايها المنهج ، ماذا تريد مني ؟ انك لتعلم اني اكلت من اللاشعور .

Jules La Forgue
Moralités Légendaires
Mercure de France. P 24

ـ د. منذر عياشي : باحث من القطر العربي السوري يهتم باللسانيات ، كتابة وترجمة.

- ١ -

لقد حاولنا في كتاب حديث ، متمم لكتب سابقة ومكرس للخيال الشعري ، أن نظهر الفائدة التي يقدمها المنهج الظاهراتي من اجل مثل هذه الاستقصاءات . اذ ان المقصود حسب مبادىء الظاهراتية ان يظهر بوضوح تام وعي الذات المندهشة بالصور الشعرية . ويبدو لنا أن هذا الوعي ، الذي تريد الظاهراتية الحديثة أن تلحقه بكل ظواهر النفس ، يعطي ثمناً ذاتياً مستمراً لصور ليس لها في غالب الامر سوى موضوعية مشكوك فيها . انها موضوعية عابرة . وحين نلزم انفسنا بعودة منظمة الى انفسنا ، والى بذل جهد ايضاحي في حدوث الوعي ، او فيما يخص صورة من الصور لشاعر من الشعراء ، فان المنهج الظاهراتي يقودنا للدخول في محاولة ايصالية مع وعي الشاعر الخلاق . وهكذا تصبح الصورة الجديدة ـ الصورة ببساطة ـ وبكل بساطة ، اصلا مطلقاً ، اصلا للوعي . ففي ساعات الاكتشافات العظيمة ، تستطيع الصورة الشعرية أن تكون رشيم الشاعر ، رشيم كون متخيل امام حلم اليقظة للشاعر . وينفتح وعي الاندهاش بكل سذاجة امام هذا العالم الذي خلقه الشاعر . وان الوعي ، من غير ريب ، معد لاستثمارات كبرى . وانه ليتكون بقوة بالاحرى، فيعطي نفسه لاعمال تناسقها يمضي من الافضل لافضل . « فلوعي العقلانية » خصوصاً ، فضيلة الدوام . وهي تطرح قضية صعبة على الظاهراتي . اذ المقصود بالنسبة له ان يقول كيف يتتابع الوعي في سلسلة من الحقائق . ولكن ، على العكس من ذلك ، حين ينفتح الوعي المتخيل على صورة منعزلة ، فانه ـ على الاقل في الرؤية الاولى ـ يتحمل مسؤوليات اقل . واذا وضع الوعي المتخيل ازاء صور منفصلة ، فانه يستطيع حينئذ ان يحمل مواضيع تربوية اصيلة لمذاهب ظاهراتية .

ولكن ها نحن امام تناقض مضاعف . فالقارىء الغفل سيسأل لماذا تضع كتاباً عن حلم اليقظة بآلة فلسفية ثقيلة هي المنهج الظاهراتي ؟

وسيقول الظاهراتي المهني من جهته لماذا نختار مادة مائعة كالصور لكي نقوم بعرض مبادىء ظاهراتية ؟

يبدو ان كل شيء سيكون بسيطا ، اذا اتبعنا مناهج عالم النفس الذي يصف ما يلاحظ ، والذي يقيس مستويات ، ويصنف نماذج ، ويرى ولادة الخيال عند الاطفال ، دون ان يفحص في الحقيقة ، كيف يموت عند عموم الناس ؟

ولكن هل يمكن لفيلسوف ان يصبح محللا نفسياً ؟ وهل يستطيع ان يطوي عنجهيته فيكتفي بالوقوف على الوقائع ، بينما كان قد دخل بكل ما يتطلبه الشغف في مملكة القيم ؟ يبقى الفيلسوف كما نقول اليوم « في وضع فلسفي » ويدعي في بعض المرات انه يبدأ كل شيء . ولكن ، للأسف ، انه يتابع ... فقد قرا كتباً كثيرة من كتب الفلسفة وكان عذره في ذلك انه يدرسها ، ويدرسها . ولقد شوه « انظمة كثيرة » . وعندما يأتي المساء ، وعندما يكف عن التدريس ، فانه يعتقد ان من حقه ان ينغلق على نفسه ضمن نظام من اختياره .

وهكذا، فقد اخترت الظاهراتية آملا في ان افحص ثانية بعين جديدة الصور المحبوبة بوفاء والمثبتة بقوة في ذاكرتي ، والتي لم اعد ادري اذا ما كنت اذكر او اتخيل عندما اجدها ثانية في احلام يقظتي .

- ٢ -

ان تشدد الظاهراتي فيما يخص الصور الشعرية بسيط على كل حال : انه يرجع الى التركيز على فضائلها الاصلية ، والى اجتذاب كائن اصالتها نفسه ، والى الاستفادة من علامة انتاجها النفسي الذي هو انتاج الخيال .

ان هذا التشدد لتكون الصورة الشعرية من اصل نفسي . وقد ينتهي ، والحال كذلك ، الى قسوة مبالغ فيها . وسيكون ذلك اذا لم نستطع ان نجد فضيلة ذات اصالة للمتغيرات نفسها . فهذه تؤثر في النماذج المثالية الاكثر تجذرا وقوة . وما دمنا نريد أن نعمق ، في الظاهراتية ، اسلوب التحليل النفسي المدهش ، فان اقل متغير لصور مدهشة يجب ان يساعدنا في تنقية استقصاءاتنا . فدقة الجديد تحيي الاصول ، وتجدد فرح الاندهاش وتضاعفه .

،وتضاف في الشعر ، الى الاندهاش ، فرحة الكلام . ويجب اخذ هذا الفرح في مطلقه اليقيني وان الصورة الشعرية ، حين تبدو كائناً جديداً من كائنات اللغة ، فانها لا تقارن ، وذلك باتباع طريقة الاستعارة الشائعة ، مع صمام ينفتح ليطلق غرائز مكتومة . فالصورة الشعرية تضيء بنورها الوعي . وانه لمن العبث أن تبحث لها عن سابق في اللاشعور وان الظاهراتية ، على الاقل ، مؤسسة لكي تأخذ الصورة الشعرية من خلال كائنها الخاص كاستقصاء يقيني للكلام ، وكقطيعة مع كائن سابق . واذا أصغينا الى التحليل النفسي ، فاننا سنعود لنعرف الشعر بانه زلة كلامية مهيبة . ولكن الانسان لا ينخدع وهو متحمس . ذلك لان الشعر قدر من اقدار الكلام . وحين نحاول ان ندقق الوعي باللغة على مستوى الشعر ، فاننا سنكون انطباعاً أننا نلامس انسان الكلام الجديد بكلام لا يحدد نفسه بالتعبير عن أفكار ، أو عن مشاعر ، ولكنه يحاول ان يحوز على مستقبل . وربما نقول ان الصورة الشعرية ، بما لها من جديد ، تفتتح مستقبلاً لغوياً .

وعندما نستخدم المنهج الظاهراتي بشكل متلازم ، المنهج الظاهراتي لفحص الصور الشعرية فانه يبدو لنا أننا خضعنا للتحليل النفسي بشكل آلي . كما سيبدو لنا اننا نستطيع بوعي واضح ان نكتم مشاغلنا القديمة في ثقافة التحليل النفسي . اننا لنشعر في الظاهراتية وكأننا قد تخلصنا من افضلياتنا ـ تلك الافضليات التي تحول الذوق الادبي الى عادات . وكنا بسبب الامتياز الذي تعطيه الظاهراتية لما هو قائم ، في استقبال الصور الجديدة التي يهبها الشاعر لنا . وكانت الصورة حاضرة ، حاضرة فينا ومنفصلة عن كل الماضي الذي استطاع ان يهيئها في روح الشاعر . وكنا احراراً ، من غير ان نهتم « بعقد » الشاعر ، ومن غير أن ننبش في تاريخ حياته . لقد كنا احراراً في العبور من شاعر الى آخر ، ومن شاعر كبير الى شاعر صغير . وكان ذلك بمناسبة صورة بسيطة تكشف عن قيمتها الشعرية بغنى متغيراتها . وهكذا ، فان المنهج الظاهراتي يلزمنا ان نجعل بدهياً ، من الوعي بأكمله أصلاً لاقل المتغيرات فالمرء لا يقرأ الشعر ، وهو يفكر بشيء آخر . وما ان تجدد الصورة الشعرية نفسها ، ولو كان ذلك بسمة واحدة من سماتها ، حتى تظهر سذاجة واضحة .

يجب على هذه السذاجة المستيقظة نظامياً ان تمنحنا استقبالا صافياً للقصائد . فنحن ، في دراساتنا عن الخيال الفعال ، نتبع اذن الظاهراتية ، كما لو انها مدرسة للسذاجة .

- ٣ -

امام الصور التي يحملها الشاعر الينا ، وأمام الصور التي ما كنا قط نستطيع ان نتصورها بانفسنا ، تكون سذاجة الاندهاش ، طبيعية . ولكن أن يعيش المرء سلبيا هذا الاندهاش ، فانه لن يشارك بعمق كاف في التخييل الخلاق . وان ظاهراتية الصورة تطالبنا ان ننشط للمشاركة في التخييل الخلاق . وبما ان هدف الظاهراتية أن تضع الوعي في الحاضر في زمن شديد التوتر ، فيجب ان نستخلص انه لا توجد ظاهراتية سلبية تخص سمات التخييل وتذكر ، بعيداً عن التفسير المعكوس المرتكب غالباً ، ان الظاهراتية ليست وصفاً تجريبياً للظواهر . فالوصف التجريبي هو عبودية الواصف للموضوع . ويكون ذلك ، عندما يجعل لنفسه قانونا تبقى الذات به في اطار السلبية . وتستطيع وصف المحللين النفسيين ، من غير ريب ، ان يحمل بعض مستنداته ولكن على الظاهراتي ان يتدخل لكي يضع هذه المستندات على محور القصدية . اي ! ان تكون هذه الصورة التي اعطيتها تواً لي ، فعلا لي ، وان تصبح ــ وهذا ذروة غرور القارىء ــ عملي ! واي مجد قرائي اذا استطعت ، بمساعدة الشاعر ان اعيش القصدية الشعرية ! اذ بقصدية الخيال الشعري ، تجد روح الشاعر الفتحة الضميرية لكل شعر حقيقي .

امام طموح بلغ الافراط فيه ذروته ، مضافاً الى ان كل كتابنا ، يجب ان يقوم على احلام يقظتنا ، فان على مشروعنا ، كظاهراتيين ، ان يواجه تناقضاً جذرياً . وانه لمن الشائع فعلا ، تسجيل احلام اليقظة بين ظواهر الانبساط النفسي . فالمرء يحياها في زمن منبسط ، زمن لا ليونة في قوته . وبما انها من غير قصد ، فهي غالباً ما تكون ذاكرة انها هروب من خارج الواقع ، دون عثور على عالم وهمي متماسك وباتباع « منحدر احلام اليقظة » ــ منحدر يهبط باستمرار ــ فان الوعي يتمدد ويتناثر ، ويغشاه الظلام ، النتيجة . انها اذن ، ليست على الاطلاق تلك التي نحلم فيها أن نعد « بحثا في الظاهراتية » .

ما سيكون موقفنا في حضور مثل هذا التناقض ؟ اننا سنبتعد عن محاولة تقريب مصطلحات اطروحات التضاد البدهية بين التحليل النفسي لاحلام اليقظة فقط وبين موقف ظاهراتي بالفعل . وسنزيد التباين ايضاً حين نعلق ابحاثنا باطروحة فلسفية نريد ان ندافع عنها بادىء ذي بدء : ان الشعور بالوعي ، فيما يخصنا ، هو انماء للوعي ، وزيادة في النور ، وتقوية للتماسك النفسي . وتستطيع سرعته أو آنيته ان تحجب النمو عنا . ولكن ثمة نمو كينوني في كل شعور بالوعي . فالوعي معاصر لصيرورة نفسية شديدة . صيرورة تنتشر شدتها في كل الحياة النفسية . فالوعي لوحده فعل ، انه الفعل الانساني . انه فعل يقظ ، فعل مليء حتى ولو بقي الفعل الذي يتبع معلقا ، او الفعل الذي وجب عليه ان يتبع ، او ذاك الذي قد وجب عليه ان يتبع ، فان لفعل الوعي امتلاءه اليقيني . واننا لن ندرس هذا الفعل في البحث الحاضر ، الا في ميدان اللغة ، وبصورة ادق ايضا ، فاننا سندرسه في ميدان اللغة الشعرية . وذلك عندما يخلق الوعي المتخيل الصورة الشعرية ويعيشها . ان تكثير اللغة ، وخلقها ، وابراز قيمتها ، وحبها ، كل هذه نشاطات ينمو فيها وعي الكلام . ففي هذا الميدان المحدود جدا ، نحن متأكدون اننا سنجد عددا من الامثلة التي ستثبت ان اطروحتنا الفلسفية اكثر عمومية من تكثير الصيرورة الجوهرية لكل شعور بالوعي .

ولكن أمام هذا التركيز على الوضوح ، والتشدد على الشعور بالوعي الشعري ، نتساءل اذا اردنا ان ناخذ دروسا في الظاهراتية ، فتحت اي زاوية يجب علينا حينئذ ان ندرس احلام اليقظة ؟ ونقول هذا اخيرا ، لان اطروحتنا الفلسفية الخاصة تزيد مشكلات قضيتنا . فلهذه الاطروحة، بالفعل ، نتيجة طبيعية : ان وعيا يتناقص ، وينام ، ويحلم قد كف ان يكون وعيا . ذلك لان احلام اليقظة تضعنا على المنحدر السيء ، أو على جرف هاو .

ثمة صفة ستنقذ كل شيء ، وستسمح لنا ان نتجاوز الاعتراضات التي يقوم التحليل النفسي بها في الفحص الاول . فاحلام اليقظة التي نريد ان ندرسها هي احلام اليقظة الشعرية ، وهي احلام يقظة يضعها الشعر

على المنحدر الجيد ، المنحدر الذي يستطيع وعي مؤمن أن يتبعه . وان احلام اليقظة هذه ، انما هي احلام تكتب نفسها ، أو هي على الاقل تعد بالكتابة . ولقد سبق لها ان كانت امام هذا الكون الكبير الذي هو الصفحة البيضاء . وان الصور ، والحال كذلك ، تتركب وتتنظم . فلقد كان الحالم يسمع أصوات الكلام المكتوب . وثمة كاتب لم اعد اعثر عليه ، كان يقول ان منقار الريشة كان عضوا من اعضاء الدماغ . وانا اعتقد انه : عندما تنفث ريشتي فانني أفكر بشكل معوج . فمن سيعيد لي الحبر الجيد لحياتي المدرسية ؟

تستيقظ كل المعاني وتتناغم في أحلام اليقظة الشعرية . وان هذه التعددية للمعاني ، هي الامر الذي تسمعه أحلام اليقظة الشعرية ، ويجب على الوعي الشعري أن يسجله . وما يناسب الصورة الشعرية ، هو ما قاله فريدريك شليجيل عن اللغة : انها « خلق تم دفعة واحدة »(١) . وينبغي على الظاهراتي ان يحاول لكي يعيش هذه الدفعات من الخيال .

وبالتأكيد ، فان المحلل النفسي يرى أن الطريق الى دراسة الشاعر الملهم اكثر مباشرة . انه يقوم بدراسات واقعية عن الالهام ، معتمدا على عبقريات خاصة . ولكن هل يعيش بسبب هذا ظواهر الالهام . لم تعد هـذه الوثائق الانسانية عن الشعراء الملهمين صالحة الرواية الا ضمن ملاحظات موضوعية مثالية ، ومن الخارج . والمقارنة بين الشعراء الملهمين ستعمل على اضاعة جوهر الالهام . ذلك لان اي مقارنة من المقارنات تقلل من قيمة مصطلحات المقارنة . وان الكلمة « إلهام » عامة جدا . وهي بسبب هذا لا تقدر أن تحدد أصالة الكلام الملهم . وفي الواقع ، فان التحليل النفسي للإلهام فقير فقرا بدهيا ، ويبدو ذلك حتى عندما نستعمل قصصا عن الجنات الصناعية . فالوثائق التي يمكن للمحلل النفسي أن يعمل عليها ،

(١) «Eine Hervorbringung in Ganzen».

ان ارنيست رينان هو الذي اعطى اجمل ترجمة نستعملها ،

CF. De L'origine du Langage, 1859, P 100.

في مثل هذه الدراسات ، تعتبر قليلة جدا ، خاصة وأن المحلل النفسي لم يضطلع بها فعلا .

لدينا مفهوم « ربة الفن ـ Muse »(٢) . وكان على هذا المفهوم أن يساعدنا على اعطاء كائن الالهام . كما كان عليه أن يجعلنا نعتقد بوجود ذات سامية تناسب الفعل « الهم » . غير ان هذا المفهوم لا يستطيع ان يدخل بطبيعة الحال ضمن مفردات الظاهراتي . فعندما كنت شابا مراهقا كان يصعب علي أن أفهم أن شاعرا احبه كثيرا يستطيع ان يستخدم « ربة الفنون » والعود . اذ كيف للمرء أن يقول متيقنا ، وكيف له ان ينشد هذا البيت لشاعر كبير ، وهو يمنع نفسه ان يضحك ضحكا متواصلا :

عودك فخذ ، يا شاعرا ، وامنحني قبله ،

لقد كان هذا اكثر مما يحتمله طفل « شمباني » .

لا ! فربة الفن ، وقيثارة اورفيه ، واشباح الحشيش والافيون لا تستطيع الا ان تحجب عنا كائن الالهام . وأما الشعرية أحلام اليقظة المكتوبة ، المساقة لاعطائنا الصفحة الادبية فتذهب ، على العكس من هذا مذهبا تكون لنا فيه أحلام يقظة منقولة ، وملهمة ، اي تعطينا من الالهام ما يتساوى مع مواهبنا كقراء .

واذا كان هذا هكذا ، فالوثائق كثيرة بالنسبة لظاهراتي وحيد ، وحيد تماما . والظاهراتي يستطيع ان يوقظ وعيه الشعري بمصادفة الف صورة تنام في الكتب . فهو يدوي للصورة الشعرية بالمعنى نفسه « للدوي » الظاهراتي الذي حدد سماته اوجين مانكوفيسكى جيدا(٣) .

ولنسجل على كل حال ، أن احلام اليقظة ، خلافا للاحلام ، لا تروى . ولكي يتم إيصالها ، يجب كتابتها ، كتابتها بانفعال ، وتذوقها ، والعيش

(٢) Muse: « كل آلهة من الآلهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الاغريقية » . عن قاموس (المنهل) .

(٣) شعرية المكان ، PVF ، ص ٢ .

فيها مرة اخرى ، وذلك بمقدار افضل من كتابتها ثانية . ونحن نلامس هنا ميدان العشق المكتوب . فأما الدَّرْجة فتذهب، وأما ما ينفع فيبقى. وثمة ارواح بالنسبة لها هي اتصال بين شعرين ، واندماج بين حلمين من احلام اليقظة . فالرواية نصاً تعبر عن الحب عبر صور متنافسة واستعارات . والكتابة واجبة لكي يتم الحب قولا . غير أن المرء ، مهما كتب ، لا يكتب كثيراً . فكم عاشق ، بعد أن عاد من موعد حنون ، فتح سجل الكتابة ! فالحب لم يكف قط عن التعبير عن نفسه ، وهو يعبر بمقدار افضل كلما كان الحلم فيه اكثر شعرية . . ان احلام اليقظة تهيء نعومة الحب لروحين وحيدتين . وإن امرءاً واقعاً في الهوى ، لن يرى هنا سوى اشكال فانية . ولكن يبقى أن نقول ان الهوى العظيم إنما يتم عبر احلام يقظة عظيمة . فواقعية الحب تنقطع عندما تنفصل عن لاواقعيتها .

ونفهم فوراً ضمن هذه الشروط كم ستكون المناقشات معقدة ، كما سنفهم أنها ستكون متحركة بين امرين : بين علم نفسي خاص باحلام اليقظة ، معزز بملاحظات عن الحالمين ، وبين ظاهراتية الصور الخالقة ، تلك الظاهراتية التي تميل نحو اعادة الفعل المجدد للغة الشعرية ، حتى عند القارىء المتواضع . ونفهم ايضاً بشكل اكثر شمولا الفائدة التي تحصل من تحديد ظاهراتية التخييل حيث يكون الخيال في مكانه ، بل في المكان الاول ، وكأنه مبدأ من مبادىء الاثارة المباشرة للصيرورة المادية . ان الخيال يمتحن المستقبل ، وهو أولا عامل الطيش الذي يحررنا من الثبات الثقيل . ولسوف نرى أن بعضا من أحلام اليقظة الشعرية عبارة عن فرضيات لحيوات توسع حياتنا ، وتمنحنا الثقة في الكون . وسنعطي في مجرى كتابنا هذه عدداً من البراهين الدالة على منح الثقة بالكون تعطيها أحلام اليقظة . فعالم يتشكل في احلام يقظتنا انما هو عالمنا . وهذا العالم الذي نحلم به ، يرشدنا الى امكانات يكبر بها كائننا في كوننا هذا . وثمة شيء مستقبلي في كل كون يحلم المرء به . ولقد كتب جوى بوسكيه :

يستطيع الانسان أن يصبح كل شيء ، في عالم يلد منه .

واذا اخذنا الشعر في حميا حدوثه الانساني ، وفي ذروة الالهام التي

يعطيها الكلام الجديد لنا، فما الخدمة التي يمكن ان تؤديها السيرة الذاتية، وهي تقـول الماضي ، ماضي الشاعر الثقيـل ؟ واذا كان عندنا ميل مـا للمشاحنة ، فاي ملف يلامس مبالغات السيرة الذاتية نستطيع جمعه . إننا لن نعطي عن ذلك سوى مثل عن هذا .

منذ نصف قرن ،أراد امير من امراء النقد الادبي ان يأخذ على عاتقه شرح شعر فيرلين ، وهو شعر يحبه قليلا . وكيف يمكن للمرء ان يحب شعر شاعر يعيش على هامش الادباء :

لم يره أحد لا في « البوليفار »(*) ولا في المسرح ، ولا في واحـد من الصالونات . إنه في مكان ما ، في طرف باريس ، في خلفية مخزن لتاجر من التجار ، يشرب خمراً أزرق .

خمر ازرق (أي شبيهة لخمر بوجوليه الذي يشرب في المقاهي الصغيرة على ذرى جبل سانت تفيف

وينهي الناقد الأدبي نفسه كلامـه متخذاً من القبعـة أداة لتحديد شخصية الشاعر . لقد كتب يقول : « تبدو قبعته اللينة متطابقة مع فكره الحزين ، خاصة وقد حنى اطرافها المبهمة حول رأسه . إنها نوع من الهالة السوداء فوق جبهة مهمومة . قبعته ! انها لسعيدة أيضا اذ هو سعيد في هذه الساعات ، ومتقلبة الاطوار كامرأة جد سمراء . فهي مدورة مرة ، ساذجة ، كقبعة طفل من اوفيرنيا او من السافوا ، وهي مخروطية مرة أخرى ، ومشقوقة كما يفعل أهل تيرول . ومائلة ، كأنها الجمجمة ، فوق الأذن ، ثم هي مخيفة جداً مرة ثالثة : وإننا لنعتقد حين نرى تصفيفة شعره أننا إزاء قاطع طريق ، بالمعنى العالي والهابط ، فجناح للأسفل وجناح للاعلى ، الأمام كمقدمة الخوذة ، والخلف كغطاء الرقبة »(٤) .

(*) شارع عريض مشجر ، تقوم المقاهي على جانبيه . م .

(٤) Cite par Antheaume et Dromand Poésie et Folie. Paris 1908, P 351.

هل ثمة قصيدة واحدة ، في كل عمل الشاعر ، يمكن أن تشرح بمثل هذه الالتواءات الادبية عن القبعة ؟

إنه لمن الصعب جمع الحياة والعمل الأدبي . وإن كاتب السيرة يستطيع ان يساعدنا حين يقول لنا إن هذه القصيدة كتبت بينما كان ڤيرلين سجيناً في سجن مونس :

السماء من فوق السطح

زرقاء جداً وهادئة جداً .

في السجن ! من ذا الذي لا يكون في السجن في الساعات السوداوية ؟ ففي غرفتي الباريزية ، بعيداً عن مسقط رأسي ، اعيش احلام اليقظة على طريقة ڤيرلين . لقد كانت السماء في الماضي تمتد فوق المدينة الحجرية . وفي ذاكرتي تغني المقاطع الموسيقية التي لحنها رينالدو هان لقصائد ڤيرلين . وكم من الانفعالية الكثيفة ، واحلام اليقظة ، والذكريات تنمو بالنسبة الي ، فوق هذه القصيدة . أقول فوق ـ ليس في الاسفل وليس في حياة لم أعشها ـ وليس في الحياة الشقية الشاعر البائس . الم يهيمن العمل ، بنفسه وفي نفسه ، على الحياة ، أو ليس العمل غفراناً لمن عاش بتعاسة .

إن الشاعر ، يستطيع بهذا المعنى على كل حال ، أن يكدس احلام اليقظة ، ويجمع الرؤى والذكريات .

يقودنا النقد الادبي النفسي نحو اهتمامات اخرى . فهو يصنع من الشاعر إنساناً . ولكن المشكلة تبقى قائمة في النجاحات الكبرى للشعر : كيف يمكن لإنسان ، رغماً عن الحياة ، أن يصبح شاعراً ؟

ولكن ، حبذا العودة الى مهمتنا البسيطة التي تتجلى في تحديد السمة البناءة لأحلام اليقظة الشعرية . ولكن نعد هذه المهمة،لنسال عما إذا كانت احلام اليقظة ، في كل الظروف ، ظاهرة استرخاء وهجران ، وذلك يقترحه علم النفس الكلاسيكي .

- ٤ -

إن علـم النفس يخسر اكثر مما يربـح لو اغلـق مفاهيمه الاساسية واوقفها تحت إيحـاء الانحرافات الاشتقاقية . وبهـذه الطريقة ، ينهـي الاشتقاق ، الفوارق الاكثر وضوحـاً والتي تفصـل بـين الرؤية واحلام اليقظة . وبما ان علماء النفس ، مـن جهـة اخرى ، يسعون وراء السمة الاكثر انتشـاراً ، فإنهم يدرسون الرؤية اولاً ، الرؤية الليلية المدهشـة ، ويولون قليلاً مـن الاهتمام لاحلام اليقظة ، لاحلام لا تمثل بالنسبة إليهم سوى احـلام مبهمة ، من غير بنية ولا قصة ، ولا لغز . ذلـك لان احـلام اليقظة عبارة عن قليل من مادة ليلية منسية في وضح النهار . وإذا تكثفت المادة الحلمية في روح الحالم قليلاً ، فإن احلام اليقظة تسقط في الحلم وإن نفحاتها ، التي سجلها عالم النفس ، تختنق الحياة النفسية . وهكذا تصبح احلام اليقظة نعاساً . وينام الحالم . وهكذا يرسم نوع من قدر السقوط تتابعاً لاحلام اليقظة في الحلم . الا ما افقر احلام اليقظة التي تدعو الى القيلولة . ويجب ان نتساءل ايضاً عما إذا كان اللاشعور نفسه في هـذا « النعاس » لا يكابد من سقوط الكائن . ذلـك لان اللاشعور يأخذ عمله في احلام النوم الحقيقي . ويعمل علـم النفس باتجاه قطبي الفكـير الواضح ، وباتجاه الحلم الليلي . ويكون هكذا متأكداً انه يملك في حوزة فحصه ميدان النفس الانسانية .

ولكن ثمة أحلام يقظـة اخرى لا تنتسـب إلى هـذه الحالة الشفقية حيث تختلط الحياة النهارية والحياة الليلية . فالحياة النهارية تستحق ، دراسة مباشرة من عدة جهات . وإن احـلام اليقظة ظاهرة روحية وجـد طبيعية ــ ومفيدة جداً للتوازن النفسي ــ ولا يجوز ان نعالجها كانحراف في الحلم ، لكي نضعها ، من غير مناقشة ، في نظام الاحلام . ولكي يتم تحديد احـلام اليقظة ، نجد انه من المناسب ان نعود إلى احـلام اليقظة نفسها . وحينها سنرى على وجه التحديد انه يمكن للفرق بين الحلم واحلام اليقظة ان يتضح بوساطة الظاهراتية ، وذلـك لان المداخلة الممكنة التي يقوم بهـا الوعي في أحلام اليقظة تحمل إشارة قاطعة .

لقد استطعنا أن نتساءل اذا كان هناك وعي للحلم فعلا — وإن غرابة الحلم لتبدو وكأنها ذات اخرى تحلم فينا : « زارني حلم » . هذا هو الشكل الذي يوقع على سلبية أحلام الليل الكبيرة . ويجب أن نسكن هذه الأحلام مجددا لكي تقتنع بأنها كانت لنا . وبعد فوات الأوان نصنع منها قصصا ، وحكايات لزمن مضى ، او مغامرات لعالم آخر . إذ من الصعب أن يحافظ المرء على ما يأتيه من بعيد . إننا غالبا ما نضيف ، ببراءة ، من غير شعور منا ، سمة تزيد مـن جاذبية مغامرتنا في مملكة الليل . هل لاحظتم هيئة الرجل الذي يروي حلمه ؟ إنه يبتسم لمأساته ، وللدعره . إنه بها يتسلى . ويريد منكم أن تتسلوا بها(٥) . ولقد يتمتع راوي الحلم بحلمه في بعض المرات كما يتمتع بعمل مبتكر . إنه يعيش فيه أصالة ممثلة . وهو يندهش عندما يقول له المحلل النفسي إن حالما آخر قد عرف هذه الاصالة نفسها . وإن يقين حالم الاحلام بأنه عاش الحلم الذي يرويه ، يجب أن لا يوهمنا . فذلك يقين مجلوب ، يتعزز في كل مرة يرويه .

وليس ثمة تطابق أكيد بين الذات الراوية والذات الحالمة . ولذلك ، فان تفسيرا ظاهراتيا للحلم الليلي يعتبر ، بسبب هذا ، مشكلة صعبة . ولعلنا سنحظى ، من غير شك ببعض العناصر لحل هذه القضية ، ولكن بشرط أن تطور علم النفس أكثر مما هو عليه ، وأن نطور نتيجة لهذا ، ظواهرية أحلام اليقظة .

فعوضا عن أن نبحث عن الحلم في أحلام اليقظة ، سنبحث عن أحلام اليقظة في الحلم . فثمة شواطىء للهدوء في وسط الكوابيس . ولقد سجل روبير ديسنوسي هذه التداخلات بين الحلم وأحلام اليقظة : « إني

---

(٥) اعترف أن راوي الاحلام يصيبني بالملل غالبا . وقد كان يمكن لحلمه أن ينال اهتمامي لو أنه كان مصنوعا جيدا بصراحة . ولكن أن يسمع المرء قصة مجيدة عن خبله .. وفي الواقع لم أوضح بعد ، نفسيا ، سبب هذا الملل الذي ينتابني وأنا أسمع قصة أحلام الآخرين . ربما لأني احتفظ بالصراحة العقلانية . فأنا لا أتابع طائعا قصة غير متماسكة تماما . كما وأني أشك دائما بأن قسطا من الحماقات المروية إنما هي حماقات مختلقة .

وإن كنت نائما وحالما ولا استطيع ان افصل بين الحلم واحلام اليقظة ، إلا اني احتفظ بمفهوم الزخرف »(٦) . واذا كان ذلك كذلك، فيمكن القول إن الحالم ، في ليل النوم ، ليجد اشراق النهار ، وإنه ، والحال كذلك ، يعي جمال العالم . وإن جمال العالم المحلوم به ليعطيه وعيه للحظة .

وهكذا ، فان أحلام اليقظة تفصح عن راحة للكائن ، كما هي تفصح عن الهناء . ويدخل الحالم وأحلام يقظته ، جسداً وروحاً ، جوهر السعادة . ففي زيارة الى « نيمورس » في ١٨٤٤ ، خرج فيكتور هيجو مع الغسق لكي « يرى بعض الأحجار الرملية » . قدم الليل ، وسكنت المدينة اين المدينة .

« لم يكن كل ذلك ، لا مدينة ، ولا كنيسة ، ولا نهراً ، ولا لوناً ، ولا نوراً ، ولا ظلا ، كان هذا حلما من أحلام اليقظة .

مكثت طويلا بلا حراك ، واسلمت نفسي ببطء لينفذ فيها هذا المجموع المتعذر بيانه ، لصدق السماء ، لسوداوية الساعة . ولا ادري ما دار في خلدي . ولا استطيع ان اعبر عنه . لقد كان هذا واحدة من اللحظات التي لاتوصف، حيث يشعر المرء ان بذاته شيئاً يغفو ، وآخر يستقيظ »(٧) .

وهكذا ، فان عالماً بأسره يأتي ليساهم في سعادتنا عندما تأتي احلام اليقظة لتزيد من راحتنا . ويجب ان يقال لمن يريد ان يحلم جيداً : ابدا بان تكون سعيداً . حينئذ تخط احلام اليقظة قدرها الحقيقي : انها تصبح احلام يقظة شعرية : ويصبح كل شيء ، فيها وبها ، جميلا . واذا كان للحالم « مهنة » ، فانه يصنع مع اعماله اثراً من الآثار . وسيكون هذا الأثر عظيماً بشكل آلي .

(٦) Rober Desnos : Domaine Public, édit. Gallimard, 1953, P348.

(٧) Victor Hugo, En Voyage. France et Belgique. Dans : l'homme qui rit. (T. I, P 148) Victor Hugo écrit : «la mer observée est une revrie » .

يتكلم الفيزيائيون غالباً عن « انفتاح على العالم » ولكن عندما نسمعهم يتكلمون فالأمر يبدو وكأنهم لا يملكون الا ستاراً واحداً ، يكفي ان يزاح لكي يجد المرء نفسه فجاة ، وبلمحة واحدة ، أمام العالم . وكم من تجربة فيزيائية عملية كان بامكاننا ان نحظى بها ، لو اننا اوليناها اهتماماً اكبر بأحلام اليقظة الشعرية . وانالانفتاح على العالم الموضوعي والدخول فيه ، وتكوين عالم نعتبره موضوعياً ، فهذه أمور معالجاتها طويلة ولا يمكن أن يقوم وصفها الا علم النفس الاختباري . غير ان هذه المعالجات لكي تكون عالماً مستقراً عبر الوف التصويبات ، تجعلنا ننسى روعة أولى الانفتاحات . بينما تمنحنا شعرية احلام اليقظة عالم العوالم . ذلك لان احلام اليقظة الشعرية عبارة عن احلام كونية . انها انفتاح على عالم جميل ، بل على عوالم جميلة . وهي تمنح للأنا اللاأنا ، على اعتبار أن هذه هناءة الأنا . فاللاأنا هي من خواصي . وهذه اللاأنا الخاصة بي هي تفتن أنا الحالم . وان الشعراء ليعرفون كيف يجعلوننا نتقاسمها معهم .. وأما ما يتعلق بأناي الحالمة ، فان اللاأنا الخاصة بي هي التي تسمح لي أن أعيش ثقتي بأنني في العالم كائن . وازاء العالم الواقعي ، يمكن للمرء أن يكتشف في نفسه كائن القلق . مرميون نحن اذن في العالم ومسلمون للاانسانية العالم ، وللسلبية فيه . واذا كان ذلك كذلك ، فان العالم هو العدم الانساني . غير ان مقتضيات وظيفتنا الواقعية تضطرنا لكي نتاقلم مع الواقع ، ونتتج آثاراً واقعية . ولكن شعرية احلام اليقظة ، في جوهرها بالذات ، الا تحررنا من الوظيفة الواقعية ؟ واننا ما ان نتأملها في بساطتها ، حتى نرى انها شاهد للوظيفة غير الواقعية . وهي وظيفة طبيعية ، ومفيدة ، وتحفظ النفس الانسانية خارج كل فظاظات اللاأنا المعادية ، واللاأنا الأجنبية .

ثمة ساعات في حياة الشاعر تمثل فيها احلام اليقظة الواقع نفسه . وما يدركه يكون اذن ممثلا . فالعالم المتخيل يبتلع العالم الواقعي . ولذا ، فان شيلي يضع بين أيدينا نظرية فعلية للظاهراتية ، وذلك عندما يقول ان الخيال قادر على « أن يجعلنا نخلق ما نرى »(٨) . فاذا تابعنا شيلي،

(٨) يمكن لعبارة شيلي ان تعطى كمبدأ أساسي لظاهراتية الرسم . وانها لتستوجب توتراً أشد لكي تطبق على ظاهراتية الشعر .

واذا تابعنا الشعراء ، فاننا نجد انه يجب على ظاهراتية الادراك نفسها ان تخلي المكان لظاهراتية الخيال الخلاق .

إننا بالخيال وبفضل دقة وظيفة اللاواقع ، ندخل عالم الثقة ، عالم الكائن الواثق ، العالم الذاتي لاحلام اليقظة الشعرية . وسنعطي في مقبل ما سياتي عدداً من الامثلة عن هذه الاحلام الكونية التي تربط بين الحالم وبين عالمه . فهذا الاتحاد يهب نفسه بنفسه الى التقصي الظاهراتي . ذلك ان معرفة العالم الواقعي تحتاج الى ابحاث ظاهراتية معقدة . وان العوالم التي تم الحلم بها ، عوالم احلام اليقظة النهارية ، المستيقظة جيداً لتعتبر جزءاً من الظاهراتية فعلا . وهكذا فاننا اقدمنا على التفكير انه يجب ان نتعلم الظاهراتية مع احلام اليقظة .

إن احلام اليقظة الكونية ، كما سندرسها ، انما هي ظاهرة من ظواهر الوحدة ، وهي ظاهرة تجد جذرها في روح الحالم . وهي ليست في حاجة الى صحراء لكي تستقر وتنمو . اذ يكفي اي عذر — من غير سبب لكي نضع انفسنا في « ظرف من الوحدة » ، في ظرف من الوحدة الحالمة . وانه لتستقر في هذه الوحدة الذكريات نفسها في لوحات . فالاطار يطغى على المأساة . وتأخذ الذكريات الحزينة على الاقل السلام من السوداوية ويضع هذه الامر فارقاً بين حلم اليقظة والحلم . فالحلم يبقى مثقلا بانفعالات عيشت بسوء في حياة النهار . فللوحدة في الحلم الليلي عداوة من العداوات دائماً . انها غريبة . انها ليست وحدتنا فعلا .

ان احلام اليقظة الكونية لتبعدنا عن الاحلام المشاريع . ذلك لانها تضعنا في عالم وليس في مجتمع . فثمة نوع من الاستقرار والهدوء ينتمي الى احلام اليقظة الكونية . وهي تساعدنا في الهروب من الزمن . انها حالة . فلتذهب الى عميق جوهرها : انها حالة روحية . ولقد سبق منا القول في كتاب سابق ، ان الشعر يحمل الينا وثائق عن ظاهراتية الروح . فالروح كلها تعطى مع الكون الشعري للشاعر .

ويبقى للذهن مهمة صناعة الأنظمة ، وترتيب التجارب المختلفة في محاولة لفهم الكون فالصبر يليق بالذهن لكي يثقف نفسه على قول

ماضي العلم . فماضي الروح بعيداً جداً . والروح لا تحيا مع مرور الزمن . انها لتجد راحتها في الاكوان التي يتخيلها حلم اليقظة .

إننا لنعتقد اذن ، انه في مقدورنا ان نبين ان الاخيلة الكونية تنتمي الى الروح ، الى الروح المتحدة ، الى الروح كمبدأ لكل وحدة . واما الافكار فتصفى وتتضاعف في تجارة الاذهان . واما الاخيلة فانها تحقق في سنائها ، بين الارواح تقاربا غاية في البساطة . وثمة نوعان مـن المفردات يجب تنظيمها لكي يدرسا ، الاول هو العلم ، والثاني هو الشعر ولكن هذه المفردات لا تتناسب مع بعضها . وسيكون عبثا انشاء قاموس لترجمة لغة من اللغات الى لغة أخرى . ذلك ان لغة الشعراء يجب ان تعلمها مباشرة ، وبصورة جد دقيقة ، يجب تعلمها ككلام الارواح .

ومما لا ريب فيه انه يمكن للمرء ان يطلب الى فيلسوف كي يقوم بدراسة تقارب الارواح ، وذلك في ميادين اكثر ماساوية ، يتم فيها تسخير قيم انسانية او فوق انسانية ، وذلك لكي تظهر انها اكثر اهمية من القيم الشعرية . ولكن هل من مفيد التجارب الكبرى للروح ان تكون معلنا عنها ؟ وهلا نستطيع ان نسر" الى اعماق كل « دوي » لكي يشارك كل قارىء لصفحات حساسة ، بطريقته ، في دعوى حلم اليقظة الشعرية ؟ اننا لنعتقد فيما يخصنا ــ وسنشرح هذا الامر في فصل من هذا الكتاب ــ ان الطفولة المجهولة تكشف اكثر من اي شيء عن الروح الانسانية ، وبصورة لا تقدر عليها الطفولة المتميزة ، لا سيما اذا اخذنا بالاعتبار وجودها في محيط التاريخ العائلي . ومع ذلك فان المهم ان يكون تصويت الصورة محكماً واذا كان ذلك ، فيمكن ان نامل اذن انها ستاخذ طريق الروح ، دون ان تتخلص منها في اعتراضات الذهن النقدي كما نامل ان لا توقفها آلية الكبت الثقيلة . وكم هو بسيط ان يجد المرء روحه في عمق حلم اليقظة . ذلك ان حلم اليقظة يضعنا في حالة مخاض روحي .

وهكذا ، فان طموحنا الفلسفي ليعتبر كبيراً في دراستنا المتواضعة للصور البسيطة . وانه ليتجلى في اعطاء الدليل على ان احلام اليقظة تمنحنا عالم الروح . وان الصورة الشعرية تحمل شهادة روح تكتشف

عالمها ، اي العالم الذي تريد أن تحيــا فيه ، والذي تكون فخورة في العيش فيــه .

– ٥ –

اريد ان اعطي مبررات هذا العنوان ، وذلك قبل أن أشير الى الاسئلة الخاصة التي تعالجها هذه الدراسة على وجه التحديد .

وانا اتكلم عن شعرية حلم اليقظة ــ على حين ان العنوان الــذي شدني طويلا هو بكل بســاطة : « حلم اليقظة الشعري » ــ اردت أن ابين قوة التماسك التي يتلقاها الحالم عندما يكون مخلصاً فعلا مع احلامه لأن احلامه تتماسك بفعل قيمها الشعرية تحديداً . والشعر يكون في الوقت ذاته عالمه . بينما يستطيع الحلم الليلي ان يبلبل روحاً ، وان ينتشر في النهار نفســه ، وفي الحماقات المبدولة في الليل . بينما يساعد حلم القيظة الجيد الروح فعلا لكي تتلذذ براحتها ، ولكي تتلذذ بوحدة سهلة . غير ان علماء النفس في سكرتهم الواقعية ، يركزون كثيراً على سمة الهروب في أحلام يقظتنا . وانهم لا يعترفون بأن حلم اليقظة ينسـج حول الحالم علاقات ناعمة ، وانه « مطاطي » وباختصار ، فان حلـم اليقظة ، بكل ما يحمله هذا المصطلح من قوة ، يجعل من الحالم كائناً شـعرياً .

أما فيما يتعلق بمن يحلم ، المكون للحلم ، فيجب ان نعرف فيه اذن طاقة شعرية ، نستطيع أن نشير اليها بالشعرية النفسية . كما يجب ان نعرف انه في شعرية النفس تجد كل القوى النفسـية تناغمها .

ونحن نريد ان ندخل اذن قدرة الربط والتناغم بدءا من الصفة وانتهاء باسم الموصوف ، كما نريد أن ننشيء شعرية لحلم اليقظة الشعري لنسجل بذلك ، مكررين الكلمة نفسها ، ان الاسم الموصوف قد عم كل ارجاء الكائن . انها شعرية لحلم اليقظة الشعري . وانه لطموح كبير ، طموح كبير جداً ، وذلك لانه سيأتي لكي يعطي لكل قراءة للشعر وعـي شاعر .

ومما لا ريب فيه ، أننا لن نحرز نجاحاً تاماً في هذا الانقلاب الذي يجعلنا نمر من التعبير الشعري الى وعي المبدع . اما اذا استطعنا ، على الاقل ، ان ندير مثل هذا الانقلاب الذي سيعطي وعياً جيداً لكائن حالم ، فان شعريتنا لحلم اليقظة ستبلغ هدفها .

- ٦ -

فلننقل الآن باختصار ضمن اي حالة ذهنية قمنا بكتابة مختلف فصول هذه الدراسة . وقبل ان نذهب قدما في البحوث عن الشعرية الاختبارية ؛ وهي ابحاث تقدم ، كما هي عادتنا كفيلسوف حذر ، على وثائق محددة ، فقد اردنا ان نكتب فصلا اكثر هشاشة ؛ ومن غير شك جد شخصي . وحول هذا الامر ، يجب علينا ان نباشر الشرح مع هذا المدخل . وكنا قد وضعنا عنوانا لهذا الفصل : احلام يقظة عن حلم اليقظة . وقد قسمناه الى قسمين ، يحمل القسم الاول العنوان : الحالم بالكلمات . والثاني : روح الذكورة وروح الانوثة . ولقد عملنا خلال هذا الفصل على تطوير افكار جريئة ، سهلة النقض ، ذاتية جداً . وما نخشاه هو ان يتوقف القارىء ؛ اذ لعله لا يحب ان يجد واحة من الفراغ في كتاب كان قد وعد فيه بترتيب الافكار . ولكن ما دام مقصودنا ان نعيش في ضباب النفس الحالمة ، فقد اصبح من حق الصدق علينا ان نقول كل احلام اليقظة التي تغرينا ، وكل احلام اليقظة المتميزة التي تزعج غالباً احلام يقظتنا الرشيدة . كما صار حقاً علينا ان نتبع حتى النهاية ذيول الزيغ المالوفة عندنا .

إنني ، بالفعل ، حالم بالكلمات ، حالم بالكلمات المكتوبة . وأعتقد اني اقرأ . ثمة كلمة توقفني . اغادر الصفحة . مقاطع كلمات تهتاج . ونبرات المد تنقلب . وتهجر الكلمة معناها كما لو كان حملا زائدا شديد الثقل يمنع من الحلم . وتأخذ الكلمات ، والحال كذلك ، دلالات اخرى كما لو كانت تملك الحق أن تكون شابة . وتذهب الكلمات ، باحثة في غابة المفردات عن اصحاب جدد ، عن اصحاب سوء . وكم من صراعات صغيرة يجب حلها ، عندما نعود من احلام اليقظة المتشردة الى الالفاظ الرشيدة .

ويصبح الامر اكثر سوءا عندما اباشر الكتابة عوضا عن القراءة ، اذ تحت القلم ، ينبسط هيكل المقاطع ببطء . فالكلمة تحيا مقطعا بعد مقطع ، وفي خطر من احلام اليقظة الداخلية . والسؤال هو كيف يمكن الحفاظ عليها كتلة واحدة وارغامها كي تبقى في عبوديتها المعتادة ضمن الجملة ، والادهى اننا ربما نعمد الى مسح هذه الجملة من المخطوط ؟ اولا يفزع حلم اليقظة الجملة التي تم البدء بها ؟ إن الكلمة برغم يحاول ان يكـون غصنا . فكيف لا يحلم المرء وهو يكتب . إن القلم هو الذي يحلم . إن الصفحة البيضاء هي التي تمنحه الحق في الحلم . وبا ليت المرء يستطيع ان يكتب لنفسه فقط . الا ما اقسى قدر صانع الكتاب ! يجب عليه ان يفصل وان يخيط لكي يحظى بتتابع الافكار . ولكن ، وإن كان المرء بصدد كتابة كتاب عن حلم اليقظة ، الم يات اليوم لترك القلم على غاربه ، ولترك حلم اليقظة يتكلم ، وافضل من هذا ، الم يأت اليوم لكي نحلم بحلم اليقظة ضمن الزمن الذي نعتقد فيه اننا نسجله ؟

انا ــ وهل انا بحاجة لكي اقوله ــ جاهل باللسانيات . فالكلمات في ماضيها البعيد تمتلك ماضي احلام يقظتي . إنها بالنسبة للحالم ، لحالم بالكلمات قد امتلأت عتها . وليفكر ، على كل حال ، كل واحد منا فيها ، ليحضن قليلا كلمة مألوفة من بين الكلمات . حينئذ ، فان التفقيس الاكثر غرابة وندرة سيخرج من الكلمة التي نامت في معناها ــ داخليا كمستحاثة من المعاني .

نعم ، بالفعل ، إن الكلمات لتحلم .

لا اريد ان اقول الا واحدة من خيالات احلام يقظتي بالكلمات : لكل كلمة مذكرة احلم بكلمة مؤنثة تشترك معها ، تشترك معها زواجا . واحب ان احلم مرتين بالكلمات الجميلة . وبالطبع ، فان حركة قاعدية بسيطة لا تكفي . ذلك لانها توحي بان المؤنث نوع تابع . ولن اكون سعيدا الا بعد ان اجد المؤنث في جذره تقريبا ، في العمق البعيد ، ولنقل في العمق المؤنث.

اما نوع الكلمات ، فياله من تفريع . ولكن الم نتأكد على الاطلاق من القسمة جيدا ؟ اي تجربة هذه ، او اي نور قاد الاختيارات الاولى ؟ إن

الالفاظ ، كما يبدو ، متحيزة . إنها تفضل المذكر حين تعتبر المؤنث في غالب الامر نوعا منحرفا ، وتابعا .

ان نعيد فتح اعماق مؤنثة ، في الكلمات نفسها ، فذلك واحد من أحلامي حول فضائل اللسانيات .

إذا كنا قد سمحنا لانفسنا كي نسر بكل هذا العبث من الاحلام ، فذلك لانها قد هيأتنا لقبول اطروحة من الاطروحات الرئيسة التي نريد ان ندافع عنها في هذا الكتاب . فحلم اليقظة ، وهو يختلف اختلافا بينا عن الحلم الذي يعلوه نبر مذكر حاد ، يبدو لنا بالفعل ــ وبعيدا عن الكلمة هذه المرة ــ من أصل مؤنث . إن حلما من أحلام اليقظة ، إذ يعيشه المرء في هدوء النهار ــ نقصد حلم اليقظة الطبعي فعلا ــ لهو طاقة الكائن نفسها في حالة راحة . وإنه فعلا ، بالنسبة لكل كائن انساني ، رجلا كان أم امرأة ، حالة من حالات انوثة الروح . وسنحاول في الفصل الثاني أن ناتي ببراهين اقل ذاتية لهذه الاطروحة . ولكن ، لكي نكسب بعض الافكار ، فعلينا أن نحب الاوهام كثيرا . وإن الذي يقبل أن يتبع هذه العلاقات الوهمية ، وأن يجعل احلام يقظته الخاصة ضمن احلام اليقظة لاحلام اليقظة ، فربما يجد في عمق الحلم ، الهدوء الكبير للكائن الانثوي الحميم . إنه سينفذ الى هذا الخدر من الذكريات الذي هو مرآة جد قديمة .

إن فصلنا الثاني ، وإن كان فصلا اختباريا أكثر من الاول ، يجب مع ذلك ان يوضع تحت التنويه العام : أحلام اليقظة لاحلام اليقظة . وإننا سنستخدم الوثائق التي يعطيها علماء النفس على أحسن وجه . ولكن مادمنا نخلط هذه الوثائق مع أفكارنا الحلمية الخاصة ، فانه ليليق بالفيلسوف الذي يستخدم علم علماء النفس ان يتحمل مسؤولية ضلالاته الخاصة .

إن وضع المرأة في العالم المعاصر ، كان موضع ابحاث عديدة . فثمة كتب ، كتلك التي كتبتها سيمون دي بوفوار أو ف. ج. ج. بويتنديكج،

تعتبر تحليلات تلامس عمق القضايا(٩) أما فيما يخصنا فاننا سنحتفظ بملاحظاتنا « لاوضاع حلمية » . وسنحاول ان نحدد كيف أن المذكر والمؤنث ـ والمؤنث خاصة ـ يصنعان أحلام يقظتنا .

وإذا كان هذا هكذا ، فاننا سنستعير معظم براهيننا من علم نفس الاعماق . فلقد اظهر جـ. جـ. يونغ ، في عدد من الكتب ، وجود ثنائية عميقة النفس الانسانية . ووضع هذه الثنائية تحت الاشارة المضاعفة ، روح الانوثة وروح الذكورة . وكان بالنسبة اليه والى تلاميذه ، أنه في كل نفس ، مؤنثة او مذكرة ، يجد المرء الحي والمحيي ، مرة بشكل متعاضد واخرى بشكل متنافر . غير اننا لن نتابع كل التطورات التي اعطاها علم نفس الاعماق لهذا الموضوع ذي الثنائية الداخلية . فما نريده فقط هو أن نبين ان حلم اليقظة في حالته الاكثر بساطة ، وصفاء ، إنما ينتسب لروح الانوثة . ومما لا ريب فيه ان كل تمثيل مبسط إنما يخاطر في جعل الواقع متعددا . ولكنه يساعد في تحديد المنظورات . ولنقل فيما يخصنا إجمالا إن الحلم جزء من الحي وأن حلم اليقظة جزء من المحيي . فاحلام اليقظة بن غير مأساة ، ولا حدث او تاريخ تعطينا الراحة الحقيقية ، الراحة الانثوية . وإننا لنربح فيها طراوة العيش . فالطراوة ، والبطء ، والسلام ، إنما هي عملية حلم لليقظة في روح الانوثة . وإنه لفي حلم اليقظة، يستطيع المرء أن يجد العناصر الاساسية لفلسفة الراحة .

وتذهب نحو قطب روح الانوثة هذا احلام يقظتنا . وإنها لتعود بنا نحو طفولتنا . وتشكل احلام اليقظة هذه ، المتجهة نحو الطفولة ، موضوع فصلنا الثالث . ولكن يجب علينا منذ الآن ، أن نعين تحت اي زاوية سنقوم بفحص ذكريات الطفولة .

لقد ذكرنا غالبا ، أثناء الاعمال السابقة ، أننا لا نستطيع أن ننشىء علم نفس للخيال الخلاق ما لم نبلغ حدا نميز فيه بوضوح بين الخيال

(٩) Simon de Beauvoir : Le deuxième sexe. Gallimard. F. J.J. Buytendijk : La Femme. Ses modes d'être, de Paraître, Desclée de Brouwer, 1954.

والذاكرة . وإذا كان ثمة ميدان يصعب فيه التمييز بين الاشياء ، فانه ميدان ذكريات الطفولة ، ميدان الصور المحبة ، والمحفوظة منذ الطفولة في الذاكرة . فهذه الذكريات التي تعيش بوساطة الصورة ، وفي فضيلة الصورة ، تصبح في بعض ساعات حياتنا ، وخاصة في زمن العمر الساكن ، اصل حلم اليقظة المعقد ومادته : فالذاكرة تحلم ، والذاكرة تتذكر . وعندما يصبح حلم يقظة التذكر ، رشيما لعمل شعري ، فان مركب الذاكرة والخيال تتوثق عراهما ، وتكون لهما أفعال متعددة ومتناظرة تخدع صدق الشاعر . ولذا ، فان ذكريات الطفولة السعيدة ، بصورة اكثر دقة ، تقال بصدق من الشاعر . فالخيال يوقظ الذاكرة ، ويوضحها .

سنحاول ان نقدم ، بشكل مكثف ، فلسفة لكينونة الطفولة ، تميز السمة الدائمة فيها . فالطفولة ، في سماتها ، تدوم مدى الحياة . وتعود لتوقظ قطاعات عريضة من الحياة الراشدة . ولكي يكون هذا يجب ان نعلم ان الطفولة لا تغادر مراقدها الليلية ابدا . ففي بعض الاحيان يأتي طفل فينا ليسهر في نومنا . ولكن في الحياة اليقظة نفسها ، وعندما ينصب عمل حلم اليقظة على تاريخنا ، فان الطفل الكامن فينا ، يحمل الينا جميله . ويجب علينا أن نعيش ، وإنه لجيد جدا ان نعيش مع الطفل الذي كناه . إذ نتلقى بذلك وعيا جذريا . فكل شجرة الكائن تلتقي فيه . والشعراء يساعدوننا لكي نعثر على هذه الطفولة الحية ، الطفولة المستمرة ، والدائمة ، والساكنة .

ويجب علينا ان نشير ، في مدخلنا ، اننا في هذا الفصل عن « حلم اليقظة المتجه نحو الطفولة » لن نعمل على تطوير علم نفس للطفولة . ذلك لأننا لن ننظر الى الطفولة الا موضوعا لحلم اليقظة . وهو موضوع قائم في كل أعمار الحياة . ولذا ، فاننا سنبقى ضمن حلم اليقظة ، وفي تأمل روح الأنوثة . ولعل أبحاثا أخرى ذات أهمية لتضيء مآسي الطفولة ، ولتظهر بشكل خاص ان هذه المآسي لا تمحي ، وانها تستطيع ان تلد مجددا ، وانها تريد أن تلد مجددا . فالغضب يدوم ، والغضب البدائي يوقظ طفولات نائمة . وقد يشعل الغضب المكظوم في بعض لحظات الوحدة ، مشاريع للانتقام ، والجريمة . فيكون هذا الامر هنا بمنزلة أبنية الحي .

وهذه لن تكون احلام يقظة للمحبي . فالامر يتطلب مخططا آخر للتحقيق غير مخططنا لكي يختبرها . ولكن على كل عالم نفس دارس للخيال الدرامي أن يرجع لغضب الطفولة ، والى تمردات المراهقة . وبالتأكيد ، فان عالم نفس للاعماق كما هو الشاعر بيير جان جوف لن يفوته هذا . وربما كان عليه أن يضع مقدمة لبعض الحكايا التي اعطاها العنوان : قصص دامية ، فان الشاعر ، وبثقافة نفسية مكثفة ، قال إن في أساس هـذه القصص ، ثمة « احوال الطفولة »(١٠) فالمآسي غير المنجزة تمنحنا اعمالا يكون الحي فيها نشطا ، بصيرا ، حذرا وشجاعا ، معقدا . ومادام الامر يتعلق بمهمتنا في تحليل أحلام اليقظة ، فاننا سندع جانبا مشروعات روح الذكورة . وهكذا ، فان فصلنا عن احلام اليقظة باتجاه الطفولة ليس اذن سوى مشاركة في ميتافيزيق الزمن الرثائي . وهذا الزمن الرثائي الحميم ، زمن الندامة الدائمة ، إن هو الا الواقع النفسي بعد كل شيء . وإن هو الا الفترة التي تدوم . وفصلنا انما يقدم إذن ميتافيزيق مالا ينسى .

ولكنه من الصعب على فيلسوف ان يسهو عن عاداته الفكرية الطويلة . وحتى حين يكتب كتابا للشعلة ، فان الكلمات ، الكلمات القديمة تريد ان تدخل في الاداء . وهكذا ، فقد اعتقدنا ان من واجبنا ان نكتب فصلا تحت عنوان متحذلق : « إدراك الحالم » . ولقد سمعت بعضهم يقول ، في الاربعينات من حياتي كفيلسوف ، إن الفلسفة قد اخذت مسارا جديدا من الكوجيتو Le Cagito ergo Sum — انا افكر إذن انا موجـود) لديكارت . وكان علي انا شخصيا أن أعلن عن هذا الدرس الابتدائي . وإني لارى في نظام الافكار ، أن هـذه عملية بينـة . ولكن الا نضايق الدوغمائية إن سألنا الحالم إذا كان بالتأكيد هو الكائن الذي يحلم حلمه ؟ إن مثل هذا السؤال لا يفزع ديكارت . ذلك ان التفكير ، والارادة ، والحب ، والحلم بالنسبة اليه ، لامور تتصل دائما بنشاطه الذهني . فلقد كان متأكدا ، هذا الرجل السعيد ، انه هو ، هو بالتأكيد ، هو وحده يمتلك انفعالات وحكمة . ولكن الحالم ، الحالم الحقيقي الـذي يعبر جنونات

(١٠) Pierre - Jean Jouve, Histoires Songlantes, éd, Gallimard, P 16.

الليل ، هل هو متأكد من ذاته ؟ أما نحن ، ففي شك من هذا . ولقد تقهقرنا دائما امام تحليل احلام الليل . ثم وصلنا ، بسبب هذا ، الى هذا التمييز الغامض قليلا ، والذي يقع عليه مع ذلك أن يضيء تحقيقاتنا . فالحالم ليلا لا يستطيع ان يعلن عن إدراكه إذ إن حلم الليل هو حلم من غير حالم . وعلى العكس من ذلك ، فان حالم أحلام اليقظة يحتفظ بوعي كاف لكي يقول : انه أنا الذي يحلم بأحلام اليقظة ، وإني أنا السعيد إذ أحلم حلم يقظتي ، وإني لم أعد اضطلع بمهمة التفكير . وهذا هو ما حاولنا ان نظهره مستعينين بأحلام يقظة الشعراء ، وذلك في الفصل الاول ذي العنوان : « كوجيتو الحالم » ، ولكن حالم احلام اليقظة لا يستغرق في عزلة الادراك . فإدراكه الذي يحلم يمتلك فورا ، كما يقول الفلاسفة ، مدركه . ويكون مباشرة لحلم اليقظة موضوعا ، موضوعا بسيطا ، صديقا للحالم وصاحبا . وبالطبع ، فاننا قد وجدنا عند الشعراء أمثلتنا عن الاشياء التي صيرها حلم اليقظة شعرية . وحين يعيش المرء ، فان من بين كل ظلال الشعر التي يحملها إليه الشعراء نجد ان الانا إذ تحلم بحلم اليقظة تكتشف ليس الشاعر ولكن « أنا » ناظمة للشعر .

بعد هذا المدخل الفلسفي الجاف ، نجد أنفسنا وقد عدنا الى الفصل الاخير ، لنفحص صورا متطرفة لحلم اليقظة ، دون توسل بالذات المهتاجة او العام المفرط . فلقد اردت ان اتابع الصور التي تفتح العالم وتجعله كبيرا . ذلك لان الصور الكونية لتبدو احيانا جد مهيبة فيأخذها الفلاسفة ماخذ الافكار . وحاولنا ، إذ عشناها بمقياسنا ، ان نظهر انها ، كانت ، بالنسبة إلينا ، فترات استجمام لحلم اليقظة . فحلم اليقظة يساعدنا لكي نسكن العالم ، ولهذا السبب إذن ، فقد اخترنا عنوانا لهذا الفصل هو : « حلم اليقظة والكون » . ويمكن للمرء أن يفهم اننا لا نستطيع في فصل قصير أن نعالج قضية جد واسعة . فلقد لامسناها مرات عديدة في ابحاثنا السابقة حين تكلمنا عن الخيال ، ولكننا لم نذهب في معالجتها ابدا الى الاعماق . وسنكون سعداء اليوم إذا استطعنا أن نطرح القضية بشكل أكثر وضوحا على الاقل . فالعوالم المتخيلة تحدد وحدة المشاعر لاحلام اليقظة . وقد بلغنا نقطة نستطيع معها أن نستنطق قلبا ونطلب اليه كي

يبوح بحماساته أمام عظم العالم المشاهد مليا ، والمتخيل بتأملات عميقة . وقد فعلنا ذلك تماما كما يفعله المحللون النفسيون ، الذين كان بإمكانهم أن يعثروا على مفاتيح جديدة للذهاب الى عمق الروح ، لو انهم مارسوا التحليل الكوني قليلا . ومن هذا التحليل الكوني ، ها هو مثل نستقيه من صفحة كتبها فرومانتان دومينيك (١١) إن دومينيك ، يقود مادلين ، في اللحظات الفاصلة لانفعاله ، الى مواقع كان قد اختارها بروية : « أحببت أن اجرب على مادلين خاصة وقع بعض التأثيرات ذات الصبغة المادية وليس الاخلاقية ، والتي كنت أنا شخصيا خاضعا لها باستمرار . وضعتها امام بعض لوحات تمثل الريف . وقد تم اختيارها من بين تلك التي كانت لها موهبة أكيدة في اثارتي ، وكانت هذه اللوحات مكونة بلا تغير من قليل من الخضرة ، وكثير من الشمس ، ومن بحر واسع الامتداد . ثم راقبت في اي اتجاه ستاخذها الدهشة . كما راقبت من اي اطراف الفاقة او العظمة يستطيع هذا الافق الحزين والرصين والعاري دائما أن يعجبها. واستنطقتها بمقدار ما كان هذا يسمح لي ، عن تلك التفاصيل من الحساسية الخارجية ».

وهكذا يبدو ان الكائن المستنطق ، امام السعة ، يكون صادقا بشكل طبعي . فالموقع يسيطر على الفقراء واصحاب « الاوضاع » الرخوة اجتماعيا . واذا كان هكذا ، فأي ثمن سيكون لدفتر صور المواقع ، وذلك لكي نستنطق كائننا الوحيد ، فيكشف لنا العالم حيث يجب علينا أن نعيش في اتساق مع انفسنا ! ان دفتر صور المواقع هذا ، نتلقاه من احلام اليقظة بوفرة لا نجدها في عدد من الرحلات . واننا لنتخيل عوالم حيث يكون لحياتنا كل وميضها ، كل حرارتها وكل امتدادها . وان الشعراء ليأخذوننا الى اكوان تتجدد دون توقف . ولقد كانت المشهد الطبيعي ، في الفترة الرومانسية ، اداة شعورية . ولذا ، حاولنا اذن ، في الفصل الاخير من كتابنا ان ندرس امتداد الكائن الذي نتلقاه من أحلام اليقظة الكونية . وان الحالم ليعرف من احلام اليقظة الكونية أحلامه اليقظة من غير مسؤولية.

(١١) E. Fromentin, Dominique. P 179.

تلك الاحلام التي لا تتوسل برهانا . ويمكن القول اخيرا ، ان تخيل كون ما ، هو القدر الطبيعي الاكثر لاحلام اليقظة .

- ٧ -

لنقل في نهاية هذا المدخل بعض الكلمات . اننا في وحدتنا ، من غير امكانية نلجأ بها الى تحقيقات نفسية ، يجب علينا أن نبحث عن وثائقنا . وانها لتأتي من الكتب . فحياتنا كلها قراءة .

ان القراءة بعد نفسي معاصر . وهي بعد يبدل الظواهر النفسية التي بدلتها الكتابة سابقا . ولذا يجب على المرء ان يأخذ اللغة المكتوبة كما لو انها واقع نفسي خاص . فالكتاب مستمر دوامه ، وهو تحت بصرنا كشيء من الاشياء . انه يكلمكم بسلطوية رتيبة لا يملكها كاتبه نفسه . ويجب على أن يقرأ المكتوب جيدا . ولكي تتم الكتابة ، نلاحظ ، على كل حال ، ان الكاتب قد اجرى مسبقا عملية ابدال . فهو لا يقول ما يكتب . فلقد دخل — ولا يغير من الامر شيئا ان يدفع هذا عن نفسه — في مملكة نفس المكتوب .

وتأخذ الحياة النفسية الملقنة هنا دوامها . وانها لتذهب بعيدا تلك الصفحة التي تتحدث فيها إدغار كينيت عن قوة الارسال « الرامايانا »(١٢) . ولقد قال فالميكي لمريديه : « تعلموا القصيدة الملهمة فانها تهب الفضيلة والغنى : انها لتمتلىء طراوة عندما تتأقلم مع موازين الزمن الثلاثة . وانها لتكون اكثر عذوبة اذا تزاوجت مع صوت الآلات : أو اذا غنيت على سبعة أوتار الصوت . فالأذن المخلوبة تثير الحب ، والشجاعة ، والقلق ، والذعر ،.. أوه ، القصيدة الكبرى ، والصورة الوفية للحقيقة » . والقراءة الخرساء ، القراءة البطيئة تعطي للاذن كل هذا التناغم .

ولكن أفضل برهان لخصوصية الكتاب تكمن في كونه واقعا وافتراضا

(١٢) Edgar Quinet : Le génie des religions, L'épapée indienne. P. - 143

للواقع في الوقت نفسه . واننا لنضع انفسنا ، حين نقرأ رواية من الروايات ، في حياة اخرى تجعلنا نتألم ، ونأمل ، ونشفق ، ولكن يصحب ذلك على كل حال شعور معقد ان قلقنا ليس جذريا . وان كل كتاب يبعث على القلق يستطيع والحال كذلك ، ان يعطي تقنية لتقليل القلق . وان كتاباً يثير القلق ليقدم للقلقين علاجا تجانسيا للقلق . ولكن هذا العلاج التجانسي يبلغ أثره في قراءة متأملة وفي قراءة تعطيها الفائدة الادبية قيمة . وإذا كان ذلك ، فان مخططين للحياة النفسية ينقسمان ، والقارىء يساهم فيهما عندما يصبح واعياً وعيا جيداً بجمال القلق . فهو قريب من اكتشاف التصنع فيه ، لأن القلق تصنع : فلقد خلقنا لكي نتنفس . وإن الشعر في هذا — ذروة كل فرح جمالي — ليكون ناجعاً .

وماذا يستطيع الفيلسوف أن يفعل ، من غير عون الشاعر ، وهو مخمل بالتنين ، ومصر ان يتكلم عن الخيال ؟ وما من احد يختبر فيه . انه سيضيع فوراً في متاهة الاختبارات والاختبارات المضادة حيث يهيج عالم النفس اللذات المفحوصة . وهل يوجد فعلا ، على كل حال في ورشة عالم النفس روائز للخيال ؟ وهل ثمة علماء نفس متحمسون كفاية لكي يجددوا من غير توقف الادوات الموضوعية لدراسة الخيال المهتاج ؟ ان الشعراء يتخيلون بسرعة أكبر من أولئك الذين ينظرون اليهم وهو يتخيلون .

كيف يمكن للمرء أن يدخل في شعرية فلك زماننا ؟ ان عصراً من الخيال الحر قد انفتح . والصور تغزو الأجواء من كل جهة . وتذهب من عالم الى آخر ، وتنادي السمع والبصر الى احلام مكبرة . والشعراء يفيضون بالكبار والصغار ، والمشهورين والمغمورين ، باولئك الذين نحب واولئك الذين يبهرون . ان من يعيش من اجل الشعر يجب عليه ان يقرأ كل شيء . فكم من مرة فاض علي نور صورة جديدة من كتاب صغير . وعندما يقبل المرء أن تحركه صور جديدة ، يكتشف الواناً قزحية في صور الكتب القديمة . فالأعمار الشعرية تتحد في الذاكرة الحية . والعمر الجديد يوقظ القديم . والعمر القديم يعود ليعيش في الجديد . ولايمكن ابدا للشعر أن يكون واحداً الا عندما يتنوع .

اي خير تحمله الينا الكتب الجديدة ؟ واني لاريد ان تقع عليّ من السماء في كل يوم قفة مليئة بالكتب التي تتكلم عن الصور الشابة . وهذا النذر طبيعي . وهذا الاعجاز سهل . فالجنة ، في الأعلى ، او في السماء، اليست مكتبة عظيمة ؟

ولكن لا يكفي المرء ان يتلقى ، اذ يجب عليه أن يستضيف . ويجب، كما يقول المربي واختصاصية الحمية بصوت واحد ، على المرء ان « يستوعب » . وننصح من اجل ذلك ان لا نقرأ بسرعة ، وان ننتبه كي لا نبلع قطعة كبيرة . ويقولون لنا جزئوا كل واحدة من الصعوبات الى أجزاء كثيرة بحيث يمكن لكل جزء أن يحل على ما يرام . نعم امشـوا جيداً ، وتجرعوا جرعا صغيرة ، وتذوقوا القصيدة كأسا فكأسا . ولكن ثمة مبدأ يحكمها . اذ يحتاج الامر الى رغبة جيدة في الطعام ، والشراب، والقراءة . يجب ان يرغب المرء في القراءة كثيرا ، في القراءة ايضا ، وفي القراءة دائما .

وكذلك ، فاني منذ الصباح ، وأمام الكتب المكتسة على منضدتي ، اتوجه الى رب القراءة بدعاء من القراءة المفترسة :

« أعطنا اليوم جوعنا المعتاد . . . »

★ ★ ★

ابـــــــــداع

شعر

اشتباكات النار والظل

عصام ترشحاني

قصة

اوراق الشاي

نيروز مالك

ابــــداع

شعـر

اشـــتباكات النـــار والظـل

عصـــام ترشحاني

وردة للصهيل

لم تكن مرة وردتي

لم تكن خيمتي ،

والرياح التي

اطفاتها الشموع

ـ عصام ترشحاني : شاعر من فلسطين ، من أعماله : قراءة في دفتر الوعد ، دمي لـن يغني لكم ، يوميات الوردة المحاصرة .

كان صوتي ..

من اللوحة الفاحشة

حيث يلتاث في امرها

يفلت الحيرة الموحشة

كان صوت صديقي .. يقول :

بعد ان مزّق الرائحة

انها في اختلاف الرؤى

وردة ..

لارتكاب الصهيل

اشـــارة

وجهها ..

رغم هذا البياض الغريب

له .. نكهة الوحل

والعزلة الباردة

لونها .. والغبار القديم ..

ونافذة مطفاة

صوتهـا ..

لست اذكر من ايّ عصر يجيء

هي المرأة البائدة

كل نبض ..

تَهاضبَ فيها

ويعلو على الاشتباهِ

له هدهدٌ ..

طاعن في السواد

كيف لي ..

ان اليق بآلائها

وانا .. من يرى الأرض

تخفق بين يديهِ

وتخطو إليهِ ..

خفايا البلاد ..

ازاحـــة

في المساء الذي

سوف ياتي ..

وحلمي يشيخ ولا يختفي ..

في المساء الأخير لعام مضى

متعباً كنتُ ،

حتى اقاصي البكاء

نازفاً ..

اعبر الكاسَ ،

والنار قربي

توزّع بستانها ..

بالتساوي على الاصدقاء ..

لم اقف في الهنيهة
لكن ثلج القصيدة في معطفي
قال لي ..
لا تلذ بالجنون
إنه وقتها
خارج انت عن جسمه
حينما ...
يدخل الآخرون

الدار والظل

ليلة .. لاقتطاف المكان ..
والصدى ماكر ...
كيف لم اكتشف فأسه ..
هل هو الموت ،
في حالة الانتشاء .. ؟
حين قدمت كاسي لها
والظلام يمر على الأصدقاء ..
هاجمت بهجتي
وادعت انني
افضح السر .. في الأرجوان
ليلة .. لارتشاف الزمان
والمدى .. خنجر

كيف لم اكتشف سمَّه ..

في انتشار الغناء ؟

حين كنا معاً

والضباب يموء بانقاضنا

حاولتُ .. ان ترى

في يدينا الحديقة .. لكنني

كنتُ اقذف النار والظل ،

في هوةَ العنفوان ..

رقصة في الجوار

نادمٌ .. شاعر الوقتِ

منزوٍ ..

على اجمل التيهِ ،

يا صحوتي العائدة ..

فالمكانُ الـذي

يُهلك الراح والروحَ ،

تفتحهُ السيدة ..

وحدها ..

ـ في انتحار الذرا ـ

تخلع اليوم اصباغها

وحدها ..

من ثياب القرنفل تجفل

والشمس تفضحُ

آخر خدر لهــا ..

فلتعــدْ ..

قال ازهى الردى :

طــير نــاري

يشير الى رقصــة،

في الجوار الجميــل

وماء همومي ...

الى بعلهــا

الكسـوف المباغت

في الطريق الذي يستدير الى وقعنا

شجرٌ حاملٌ بالطلاق ...

كلما فرّ جسمي الى جسمها

كانت الأرض تهتز ما بيننا

ويغني دم مورق بالفراق ..

من ترى يستحق التذكر ،

في الشعلة الفائمة ..

من ترى في الكسوف المباغت ..

قد اوقد الخاتمة .. ؟

★ ★ ★

ابـــــداع

قصة

أوراق الشـــــاي

نـــيروز مـالك

حاول ان يبدأ الكلام .. مترددا

بلــغ كلمات البداية ،

وظل عندها صامتا .

كافافيس

ـ نيروز مالك : اديب وقاص من سورية ، بدأ النشر عام ١٩٦٩ : من اعماله : كتابة الوطن ، احوال البلد .

● من مجموعة « حكايات آدم » .

ما زال يتذكر تموج ثوبها السماوي على فخذيها كلما هبطت من درجة الى اخرى ، وعلى ارض المكتبة مشت بخطوات لينة فوق البلاط الوردي ... وعند الطاولة ، قريبا من الآلة الحاسبة ، توقفت

نظر الى اصابع يدها الطويلة المنسدلة مع ثنيات الثوب الذي استقام على فخذيها ، لينتهي بسكون تام تحت ركبتيها المدورتين اللتين تعلوان ساقيها المشوقتين . بل ريقه ، ورفع نظره بتردد وخوف وحذر الى وجهها ...

شعر بالأشياء تغيم أمام عينيه فلم يستطع ان ينظر الى صدرها لمعرفة ان كان صلبا أم مهدلا ، او بين بين ؟ توقف بنظره حيث استقر لأنه لم يستطع ان يتابع صعود نظره الى حيث وجهها وعيناها . شعر كان امرا غامضا يأمره بأن لا يرفع نظره اكثر مما رفع خوفا ... خوفا من ان يجد في عينيها ما كان يجده في عيون الاخريات ، لذا اكتفى ببلع ريقه ، ثم دار حول نفسه دورات متتالية ... ولم يكف عن ذلك الا في اللحظة التي سمع فيها صوت صاحب المكتبة يقول له : « الآنسة احلام ستعمل في المكتبة ، ستبيع الكتب في حال غيابي .. فكن عونا لها حتى تأخذ على العمل ؟ » . لم ينطق بحرف ، ظل صامتا ، مطرقا ، مذعنا كأنه يقول : « امرك .. » .

نسي وقوفه قرب العمود الذي يتوسط المكتبة ، نسي ان يذهب الى المستودع المتصل بالمكتبة عبر بويب لا يعلو في ارتفاعه عن المائة والعشرين سنتيمترا . كان يشعر ، كلما مر من تحته . بأن صاحب المكتبة قد اقامه خصيصا له . بعد ان أخذ قياس طوله !

ويغضب ، ولكن ليس بيده حيلة . عليه ان يغذي المكتبة بالكتب التي تنفد اثناء البيع خلال النهار .

في ذلك اليوم نسي نفسه تماما ، ظل واقفا ينظر الى مشط قدم احلام ، قدم بدون جورب ، قدم سمراء بأصابع نحيلة واظافر وردية جميلة ..

واضطر الى رفع نظره عندما سألته ، ان كان في المكتبة شاي ؟ احس برغبة دفينة في التحرك فقال : « يوجد .. » . قال ذلك وهو يبلع ريقه ثم يلف ويدور حول نفسه ويكرر : « يوجد شاي .. » .

* * *

دلف بحركة عاصفة الى داخل المستودع ، عبر البويب ، وهناك بين الكتب المركونة الى الرفوف ، وقف وقال لنفسه : انت لا تحب الشاي ، لا بل تكره كل الذين يغرمون بالشاي . اما الآنسة احلام فشيء آخر ، من حقها ان تغرم بالشاي ، ولكن المشكلة : عليه ان يحضر لها الشاي ؟ لقد قال لها : نعم . لدي الشاي .. فيجب أن يجلبه لها حتى ولو كان عليه ان يخوض غمار بحار سبعة ، ويتخطى سلسلة من الجبال العالية الشاهقة الموحشة ، نعم يجب ان يجلب لها الشاي .

خرج من الباب الفرعي الذي يفضي الى الشارع دون ان تعرف احلام بذلك . ولم تمر دقائق حتى اشترى « عدة شاي » كاملة من اكواب وبراد وعلبة مملوءة بالسكر وملعقة مفضضة ناعمة ، كم كان سعيدا وهو يشتري العدة هذه ؟ لن يظهر امامها بالمظهر الكاذب ، فهو لم يعد طفلا حتى يسمحوا له بالكذب . لقد بات رجلا ، فهو في الثانية والثلاثين من العمر ..

وهنا تذكر امرا ، فسأل نفسه : كم عمرها يا ترى ؟ ايمكن ان تكون في الثلاثين ؟ لا يمكن ان تكون في مثل هذا العمر ، انها صغيرة ، فهي حتما لم تتجاوز العشرين ، انها شابة ، في سن تؤهلها للحب والعشق ..

شعر باضطراب لهذه الفكرة التي عبرت خياله . اما اضطرابه الاشد فكان امام عملية تحضير الشاي ! فهو يذكر : عندما يريدون صنع الشاي ... يضعون الماء في « البراد » ويتركونه على النار حتى يغلي ، ثم يسكبون كمية من اوراق الشاي في الماء المغلي ويطفئون النار تحت « البراد » ويدعونه دقائق ، ثم يأخذون في سكب الشاي الاحمر في الاكواب . ضحك ساخرا من نفسه ، هذا القول سهل ، اما الصعوبة فتكمن في الجانب العملي منه ..

وهو في حيرته واضطرابه خطرت على باله خاطرة ، فجرى الى احلام ، ومر بالبويب وهو لا يجرؤ على رفع نظره اليها ، لانه لا يريد ان يرى في عينيها تلك النظرة التي رآها في عيون الاخريات من الفتيــات عندما كن ينظرن اليه .. كان لا يريد ان يرى في عمق عينيها تلك الدهشــة الوقحة التي رآها في عيون بعضهن . كانهن يقلن : كم هو قصير ! انه قزم .. لا يتجاوز طوله التسعين سنتيمترا . لا يريد ان يرفع نظره الى عينيها ويرى مثل هذه النظرة فيهما . يجب ان لا يغير من رايه فيها .. حتما لن تنظر اليــه نظرة فيهــا شيء من الغمز واللمز كما كانت الاخــريات تنظرن اليه .

وقف امام احلام وقال : « عدة الشــاي جاهزة ، كان بودي ان اجهز لك كوبا منه ، ولكني خائف ان لا يرضيك ذوقي في تحضير الشاي ؟ » .

ابتسمت له وقالت : « اشكرك ، ولكن لا بأس .. احبه بكل الطرق التي يمكن ان يحضر بها » .

ظل واقفا محرجا ، ثم ما لبث ان تحرك بعد ان اختلس نظرة من ثوبها السماوي النائم فوق فخذيها المدورين . بلع ريقه ودار على عقبيه وذهب الى المستودع ليجهز الشاي .

* * *

عندما يتذكر اليوم كيف تناولت احلام منه كوب الشاي وارتشفته على مهل حتى آخر قطرة منه ، يحس بالسعادة . لقد شكرته عدة مرات وقالت له : « انت تصنع الشاي بطريقة ماهرة يا ... » .

واهتز شيء ما في نفســه عندما لفظت اسمه ، لفظته باتقان ، لفظت كل حرف من حروفه بنغمة خاصة ، لم يسمعها من اي انسان آخر ، خاصة الفتيات ، فهو عندما يحاول ان يتذكر اللواتي لفظن اسمه يشعر بخجل وبشيء من القهر ، ثم الغضب حتى انه كان ينظر اليهن نظرة احتقار ، كن

جميعا يسخرن منه ، خاصة تلك التي كان اسمها ... فقد تركت في نفسه جرحا لم يندمل بعد ..

يتذكر كيف كانت احلام تنادي عليه ، تعامله برقة ، وكيف انهما ، في ساعات الظهيرة حيث يخف العمل ، ولا يأتي اي زائر الى المكتبة الا فيما ندر ، كانا يجلسان ويتحدثان بمودة . اما عندما سألته ، ان كان متزوجا ام لا فشعر بجفاف في حلقه بحيث لم يستطع ان يجيب عليها الا بعد حين ، ان لا ؟ اخذ يسأل نفسه : لماذا سألته : ان كان متزوجا ؟ هل ؟

ويقوم ، لا يقدر على الجلوس ، يحوم في المكتبة محاولا الا يظهر اضطرابه ، فيذهب في ترتيب الكتب وهو يود لو سألها السؤال نفسه : ان كانت متزوجة ؟ صحيح ، هي لا تضع خاتما ذهبيا في اصبعها ، ولكن هذا ليس عبرة !

وعلى هذا المنوال اخذت الايام تكر ، وفي كل يوم يحس بالاقتراب منها . لقد ملأت عليه حياته ، انه يحبها بجنون .. ولكنه لم يجرؤ ان يطرح على نفسه : ان كانت تحبه أيضا ؟

ويفكر : لم عاملته بهذه الطريقة اللطيفة الناعمة التي لم يلقها من احد فيما مضى يا ترى ؟ فهو لم يلق من الاخريات سوى السخرية والفظاظة ، حتى ان واحدة منهن قالت عنه لصديقتها ذات يوم : « يا الهي كم هو قبيح .. بشع » .

غضب في ذلك اليوم غضبا هائلا ، فرفع نظره اليها ، حدق الى عينيها ، يا الهي .. رأى ترفا في عمق عينيها ، فانكمش على نفسه ، وتراجع الى الوراء . اما احلام فلم يجد في عينيها الا المحبة والدفء ، صحيح انه لم يرفع عينيه اليها ، لانه يشعر بمدى المسافة التي بين قامتيهما ... وكم كان ينتابه القهر والحزن لانها طويلة ، تمنى لو كانت من القصيرات ، على الاقل لكان الفارق بينهما ليس كبيرا ، وتمنى لو انها تظل جالسة على الكرسي وراء الآلة الحاسبة ليكون على مستوى نظرها ، يحدثها من دون

خرج ، ينظر الى عينيها بثقة ! أما عندما تقف فكان يهرب من جانبها ، يبتعد الى آخر المكتبة .. هذا ، وقد عودته معاملتها الطيبة له ، ان يهرع الى تلبية طلباتها من دون تذمر ، يجهز لها الشاي في ساعة ما بعد الصباح، وعند الظهيرة ، وفي ساعة العصر يجلب لها صندويشا .. وكانت هذه احدى أهم لحظات سعادته ..

وفي لحظة معينة اقتنع بينه وبين نفسه انها تحبه ، وفي ذلك المساء ، لم ينم ، ظل ساهرا حتى ساعة الفجر ... وفي ساعة الصباح الاولى غرق في النوم ولم يستيقظ الا في الساعة العاشرة فجن جنونه ليس لانه تأخر عن موعد عمله ، انما ستحرم احلام الشاي الذي تحبه في مثل هذه الساعة ...

واليوم عندما يتذكر هذا الامر ، كيف كان خلال عشر دقائق فقط عند احلام ، يستغرب تماما ! كيف قام ولبس ثيابه ، وحلق ذقنه ، وتعطر ، وقطع طريقا طويلة حتى وصل الى المكتبة ..

* * *

من حسن حظه كان زبائن كثر ــ حين وصل ــ يتجولون في المكتبة فانسل الى المستودع عبر البويب ، وجهز شايا لا احلى ولا أطيب .. تفنن ذلك الصباح بصنع الشاي .. وعندما خرج اليها وعلى يديه كوب منه ابتسم لها بخجل . كانت جالسة فارتاح لذلك ، لانه نظر الى عينيها مباشرة . وضع الشاي على طرف الطاولة وقال بصوت حاول ان يكون عذبا : « صباح الخير .. شايك .. » . ابتسمت له ، حتى انها مدت يدها وربتت على كتفه وقالت : « يا صباح الفل .. » . ثم سألته مازحة : « اين كنت ؟ » ، ومن دون ارادة منه ، من دون مقصد له ، انما شيء ما في نفسه دفعه القول : « كنت ساهرا طوال الليل الفائت .. » . ولم يتردد ابدا عندما تابع : « أفكر بك .. » ..

لم يشعر بحماقته الا في اللحظة الاخيرة بعد ان نطق بكل ما يحس به تجاه أحلام ! ولكن لحسن حظه، ان زبونا في تلك اللحظة بالذات علا صوته

يسأل عن كتاب ما ؟ مما دفع باحلام ان تلتفت الى الزبون وتوجه كل سمعها اليه .. فما كان منه الا أن قفز ليجلب الكتاب للزبون فرحا وهو يذوب من الخجل ! عندما خلت المكتبة من الزبائن .. وهو يسكب لها الكوب الاخير من الشاي سألته مرة اخرى : « هيه .. لم تقل لي ، اين كنت في الصباح ؟ » .

ضحك واجاب : « لقد تأخرت في النوم .. » .

اكتفى بهذه الجملة ، اما في نفسه فكان يرغب لو تابع وقال لها كلاما له اول وليس له آخر عن حبه وعواطفه ووجده بها ..

كل هذا يذكره والالم يعتصر قلبه ، لانه في اللحظة التي قرر ان يعترف لها بحبه ، في هذه اللحظة بالذات دخل عليهما شاب .. نزل درجات المكتبة بحركة ثقيلة كانه رجل متقدم في السن .. في البداية لم يثر انتباهه ، كان مشغولا بفرحه وهو يعد العدة للعمل الذي سيبرهن عبره عن حبه لها ..

في ذلك اليوم لم يلحظ وضع الشاب غير الطبيعي الا في زيارته الثانية ، في اليوم الثاني ، حيث وقف امام احلام يحدثها .. حتى هذه اللحظة لم يثره الامر ، كان يظن انه يدفع نقودا ثمن ما ابتاعه من كتب ، او يسألها عن كتاب ما ، او اي امر آخر يتعلق بالبيع والشراء ؟ ولكنه ، لاحظ وهو يخرج من البويب ، حاملا مجموعة من الكتب ليضعها على الرف ، ورأى بعينيه ، ان الشاب كان ممسكا بيد احلام مودعا يحاول أن يبقي أصابعها في راحته وقتا اطول .. فوقف يحدق الى يديهما المتشابكتي الاصابع . شعر بشيء ما في اعماقه قد اضطرب ، ثم تهدم .. فراح يرفع نظره الى وجه احلام .. وكان قد فعل ذلك لاول مرة . كان لا يجرؤ أن ينظر اليها وهما واقفان ، لم يفعل ذلك الا في اثناء جلوسها على الكرسي وراء الآلة الحاسبة ..

كان ينظر اليها بارتياح ، لانها على مستوى نظره . اما اليوم فرفع نظره اليها عاليا .. عاليا رفع نظره ، ودفع رأسه الى الوراء أكثر ، حتى

انه شعر بالم في عنقه ، وشعر ان راسه يسقط عن كتفه الى الخلف .. راى وجهها ، تامل تقاطيعه ، فرآها شاردة النظر في عليائها ، وفي عمق عينيها رضى وشوق الى مجهول ، كانها تستمع بعينين حالمتين الى لحن يعزف بهدوء في اعماقها .. كانت فرحة .

القى الكتب غاضبا على احد الرفوف واختفى في المستودع ، هناك جلس فوق كومة من الكتب وقلبه يدق بعنف كانه خارج من معركة رهيبة قوية غير متكافئة ، احنى راسه واغمض عينيه وبكى بصمت . كان في قرارة نفسه يقول : يجب الا اظلمها . قد يكون اخاها او ابن عم لها او احد اقربائها .. ولكنه ما يلبث ان يؤكد لنفسه : انه حبيبها ، فانا لست صغيرا .. اعرف مثل هذه الحالات التي رايت فيها احلام ... ويبكي وهو يضرب بغضب فخذه القصيرة النحيلة براحة يده ، انها مثل الاخريات ، انها ... انا الذي ظننت اني وجدت فتاة تختلف عن اللواتي قابلتهن في حياتي .. نعم انها واحدة منهن ، واحدة ... وسمعها تنادي عليه ..

انتصب بحركة مضطربة ، مسح الدمع عن عينيه وهو يرد على ندائها : « ها انذا .. » . وانقذف اليها عبر البويب ، وقف امامها وهو يحس بتأنيب الضمير . كانت تضحك كعادتها ، تتكلم مثلما كانت تتكلم سابقا معه باللهجة والنبرة نفسهما . فقالت له : « كم الساعة الآن ..! » . نظر الى الساعة وقال : « الثانية عشرة .. » . ابتسمت له مؤنبة ولم تعلق على جوابه انما ظلت تبتسم وهي ترميه بنظرة ذات معنى .

هز راسه . نعم ، لقد مضى على موعد تقديم الشاي لها اكثر من ساعتين . كان من عادته ان يقدم لها الشاي في العاشرة . وها هي الساعة تقارب الثانية عشرة . حاول ان ينقذف الى المستودع ولكنه تذكر الشاب فتسمر في مكانه واطرق كانه يقول لها : ليات هو ويحضر لك الشاي ! رفع راسه عندما سألته : « ما بك ؟ » . اجابها : « ليس بي شيء » . ثم تابع :

« ليس لدينا شاي » . طبعا كذب في قوله هذا . مدت يدها الى حقيبتها وحاولت ان تخرج النقود منها لتعطيه بعضها فيذهب ويشتري الشاي . .

سخر من نفسه اولا ثم منها وهو يقول في ذاته ، ماذا ؟ نقود ! اتريد ان تعطيني نقودا ؟ يا الهي . . لقد فهمتني خطأ ، لدي أموال كثيرة جمعتها من عرق جبيني . وهز راسه متابعا في نفسه ، يا آنسة لست بحاجة الى المال، انما الى . . .

* * *

استغربت احلام تصرفاته في الايام التالية بعد ان اصبح عصبيا ، حزينا ، ينرفز لاقل كلمة تقولها له ، ينظر اليها بطرف عينه بنظرة فيها كثير من الكره كأنه يدانيها او يقول لها ، انك فتاة تافهة ، مثلك مثل بقية التافهات .

حاولت احلام ان تسأله ، ان كان يعاني من أمر ما ؟ فكان يرد عليها بضيق وتبرم ، ليس بي شيء .

وهكذا اخذت لا تطلب منه الا اقل الطلبات ، الخاصة بالمكتبة فقط . لم تعد تطلب منه ان يحضر لها الشاي ، وان جلسا في اثناء فترة ما بعد الظهيرة يتحدثان عن امور شتى ، يضحكان ويتمازحان . . كان يريد ، وهو يمر الآن من امام المكتبة ، ان يعرف ، ان كان الشاب عاشقا لها ام لا ! كان يأمل ان يكون مجرد صديق أو جار لها . . كان يبتسم لنفسه وهو يغمض عينيه حالما ويقول ، ان صادف وكان كذلك ، لهرعت اليها ، وامسكت بيديها وقبلتهما معتذرا عن سلوكي وتصرفاتي الجلفة خلال الايام الاخيرة ، لقلت لها ، احبك . . اعبدك . . من دونك لا تساوي حياتي شيئا !

وهكذا تقوّى الأمل لديه . وذات يوم قال لها ، وكانا في فترة ما بعد الظهيرة : « لقد جاء اخوك . . » . نظرت اليه باستغراب وتساءلت :

« اخي ؟ » . ثم تابعت : « ليس لدي أخ . . » . شعر بيد خشنة تقبض على قلبه ، وقال : « أقصد قريبك . ذاك الشاب الذي . . . » .

ولم يكمل عندما رأى اشراقة كبيرة على وجهها وبسمة مشعة في عينيها وهي تقول : « تقصد ؟؟؟؟ انه خطيبي . . » . تابعت عندما لاحظت عليه انه ينظر الى اصابعها كأنه يبحث عن خاتم الخطبة الذهبي في خنصرها : « لم يخطبني رسميا ولكنه بحكم خطيبي . . » .

انكمش على نفسه وانسحب متراجعا الى الوراء وهو يشعر ان جلد وجهه يغادره ، وعينيه تغمضان على لون أسود ، وفمه يطبق باحكام كفم الميت .

في تلك الساعة ، من ذلك اليوم ، وقبل ثلاث عشرة سنة خرج من المكتبة ولم يعد اليها قط .

وها هو اليوم يمر بها مسرعا بعد ان اصبحت الايام التي قضاها فيها ، برفقة احلام جزءاً يختصر كل حياته .

* * *

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

اقتصاد الانتفاضة الوطنية العربية

في الضفة الغربية وقطاع غزة

من الفكر الاقتصادي (١٤)

د. عصام الزعيم

◇ ● ◇

فاتح المدرس

فن حديث ... بروح تعبيرية

اعلام الفن التشكيلي (٣)

طارق الشريف

المتاهة العربية المعاصرة

صلاح صالح

الاشارات ومدلولها في

شعر الحب العربي

ابراهيم يونس

تعلم اللغة الأم

ترجمة :

محمد احسن ابراهيم

نافذة على العالم

ترجمة واعداد :

كمال فوزي الشرابي

آفـاق المعـرفـة

المتاهة العربية المعاصرة

صلاح صالح

من الصعب ، بل من المستحيل ، ان تتلملم الحياة العربية المبعثرة من المحيط الى الخليج ومن الحاضر المعاش ، الى الازمنة السحيقة ، في رواية واحدة لا تكاد تتجاوز اربعمئة صفحة من القطع المتوسط(١) ، ومن الصعب بالمقابل لملمة المادة « المبعثرة في هذه الصفحات بعدد من الفقرات تحاول ان تقول شيئا ليس مبعثرا » .

ـ صلاح صالح : كاتب من القطر العربي السوري يهتم بالنقد الادبي ويتابعه .

ان الالحاح على « البعثرة في الاسطر السابقة ، يتضمن نوعا من الحكم على الرواية دون شك ولكني لا اريده شاملا ونهائيا ، ولا اريد اطلاقه عاريا من مسوغاته واعتباراته الترجيحية والتوضيحية الاخرى ، ولكن البعثرة المستعصية على الانضواء تحت « كل » متجانس يصوغهاويسوقها، هي اول ما يستحضره الذهن إثر تجاوز الانفعال البدئي بإحالات الرواية من وقائع يومية وتخييلية ، وإثر المحاولة الاولى للتأمل والتفكير عبر وسائط النقد ؛ ولكن المزيد من التأمل والمزيد من التفكير المستعين بوسائط النقد ، قد يصل بالقارىء الى ابعد من الرؤية الاولى ، مهما بدت هذه الرؤية ـ البدئية طبعا ـ عميقة وشاملة .

وللتدليل على شمول البعثرة وتصدرها سواها ـ لدى الرؤيةالبدئية بالطبع ـ يكفي استعراض سريع لبعض المفردات ـ الاعلام ، وبعض المفردات ـ المفاهيم أو الموضوعات التي تشكل سداة النسيج الروائي ، « آدم والحسين بن علي وكربلاء وكارل غوستاف يونغ ، والمهدي بن بركة واحمد بن بيلا ، وبيتوشنه ، وجعفر النميري ، وبريجنيسكي ، وعروة بن الورد ، وكولومبس ، وريغان والصعاليك والجنرالات والبيت الابيض ، ومدن الملح ، وصحراء سيناء ، والصحراء الكبرى والربع الخالي ، وبادية الشام ، ودمشق وعمان والقاهرة ويافا والقدس ، وجمال عبد الناصر ، والعالم الثالث ، والعصر التكنوالكتروني ، واسرائيل ، وصبرا وشاتيلا ، وفرج الله الحلو ، ورعاة البقر ورعاة الإبل ، وشهريار وشهرزاد ، والصاروخ الظافر والصاروخ القاهر ، والاقمار الصناعية ، وطائرات التجسس ، وافلام الفيديو ، والتلفزيون ، والدعارة المباعة في السوق السوداء ، والعصبية ، وابن خلدون ، واللاشعور الجمعي ، والقبائل ، والامويين والعباسيين ، والحجاج بن يوسف ، وعبد الخالق محجوب ، والشفيع احمد ، وأم كلثوم وفريد شوقي وفريد الاطرش » واسماء اخرى كثيرة تزدحم بها الرواية وتزدحم بها الحياة العربية التي صورها الكاتب : « دائرة في الهواء رسمها الضابط العثماني وقال : لا تخرج من محيطها . الف عام وعام ، مداها البسيطة كلها . من القطب الى القطب ، من قابيل الى جعفر النميري ، من ديترويت الى عدن »(٢) .

غير ان الرواية ، رغم هذه البعثرة المسرعة الى الطفو المؤقت على سطح وعي المتلقي ، قابلة للانعزال على عدد من المحاور الرئيسة ، تنقذها من التردي في ظاهرية التبعثر ، وتعطيها قيمتها الفكرية الخاصة ، وتفتح الابواب باتجاه البحث عن القيم الفنية والشكلية المتضمنة في العمل الروائي ، والتي تتنحى بسبب ما دعوته بعثرة ، الى الموقع الثانوي التابع لموقع رئيس ، فالقارىء ــ بشكل عام ــ لا يستطيع في هذه الرواية الا ان يجير الشكل لصالح الافكار ، التي تبهر القارىء العربي بسطوعها ونصاعة وضوحها ، وقدرتها على استثارة وجدانه الحضاري وذاته الجمعية ، والنفاذ الخاص والدقيق الى مواطن الوجع المزمن الذي يعانيه الناطقون بالعربية ، والقاطنون فوق رقعتها ، بينما تقبع القيم الشكلية في عناصر اقل سطوعا واكثر اضمارا ، واكثر فعلا في الدينامية الداخلية للعمل ، وربما كان اهم ما فيها قابليتها لاستثمارها ــ بشكل اكثر وضوحا واتقانا ــ في اعمال روائية اخرى مازال غائبة عن المشهد الروائي العربي الراهن ، فلا شك في ان مجرد انتقاء المواطن المستجيبة لنية الوخز ، او الإيحاء به ، ومجرد التمكن من تهييجها ، يشكل بحد ذاته عنصرا فنيا ؛ له امتيازه الخاص . والانتقال بالفكرة من درجة الوضوح وامكانية الإقناع ، الى السطوع والافحام ، يشكل عنصرا آخر اشد تمايزا واشد توضعا وتحققا في مجمل العمل الروائي ، واذا كان لدى الرواية ما تعانيه في علاقتها مع القارىء ، فان أبرز ما تعانيه ، يقع في ما قد يطفو على السطح من عدم التناسب بين القيمتين الفكرية والشكلية ، ويقع امتيازها الخاص جماليا في هذه الملامح القادرة على طرق دروب جديدة ، وتكريس مسارات جديدة ، ربما تنضاف الى أهم ما يحقق للرواية العربية انجازها التقني ، وتمايزها النائي الى حقل الطموح . وهذا يحتاج شيئا من التفصيل المؤجل الى ما بعد الاشارة للمحاور الفكرية التي تنغزل الرواية حولها ، مع التأكيد على أن الفصل بين القيمتين الشكلية والمضمونية ، في هذه الرواية وفي سواها ايضا ، هو شكل من اشكال ممارسة العسف الدرسي على النص الفني ، وهو عسف لاصق بحاجة الدراسة ــ اية

دراسة ـ الى اشكال مختلفة من التحليل النصي ، والتفكيك والتشريح ، وسوى ذلك من وسائط الاستضاءة المعرفية والدرسية . واكتظاظ الرواية بالافكار الكثيرة والعميقة ، يجعل هذا العسف مسوغا ومطلوبا .

المحاور الفكرية

الاول : الفصام الحاد في الشخصية الجماعية العربية ، متمثلا بعشرات الابعاد وعشرات الاوجه بحيث تشترك مئات القرون ، ومئات السمات « القومية والعرقية والدينية والمذهبية » في تشكيل هذه الذات ، ابتداء من العصور المغرقة في القدم الى القرن العشرين ، من عصور البداوة وفطرتها الاولى الى العصر التكنو الكتروني ، ومن اكثر الافكار تشتتا وغرابة ، الى اكثرها تأصلا ورسوخا في ثقافة المنطقة ، « من محاولة التحول الى عقل خالص ، الى الايمان بالتقمص وانتظار المهدي »(٣) .

الفصامي المتاد يملك وجهين متباينين لشخصيته ، وجدا تعبيرهما الادبي والفني الاشهر في « دكتور جيكل ومستر هايد » ، والشخصية الجماعية العربية ـ والفردية ـ ايضا ـ تملك عشرات الاوجه المتباينة لهذا الفصام ، والكاتب لم يخف اتكاءه على « كارل غوستاف يونغ » في حديثه عن اللاشعور الجمعي ، واعتماده مفتاحا للغوص في الطبقات السفلى « الكهوف السفلى » من لا شعور المنطقة العربية ، فيرد ذكر « كارل غوستاف يونغ في اكثر من موضع ، وتتصدر اقواله بابين من ابواب الرواية ، يقول يونغ في صدر باب المتاهة » : « في الاعماق السحيقة المظلمة للنفس البشرية يوجد اللاشعور الجمعي ، الذي يتضمن كل ماهو بدائي (اساطير .. خرافات .. طقوس .. الخ ..) ونحن نلتقي مع مكونات هذه الاعماق السحيقة عبر الاحلام والهذيان والاوهام (...) اما الاحلام فهي الباب الصغير الخفي المتواري في الاماكن السرية والجوانية »(٤) .

ففي الفندق العصري المكيف القابع وسط الصحراء المترامية ، طوابق متعددة فوق سطح الارض لكن الطوابق الغائصة تحتها اكثر عددا واظلاما لم يغفل الكاتب عبوره فيها على العصرين الاموي والعباسي ، ووصوله الى الضريح ـ الجذر الغامض لمختلف العصور(٥) .

ففي الصحراء العربية وحدها تتعايش اشد المتباينات تضادا وتنافرا، محققة عبر الذات الواحدة « جميعا وفرديا » هجنة عجيبة وفصاماعجيبا، لا يستطيع استيعابه او الانتساب اليه انتسابا ماهويا ، الا ابن هـذه المنطقة ، فحسنين الراوي ، اسمه مكـون من دمج اسمين « الحسن والحسين » واشار جده لحفلة ولادته الى ان الوليد محصلة لمزج وليدين ، فسماه حسنين(٦) وهو ايضا يتكلم العامية الاردنية والعربية الفصحى المقعرة بوقت واحد ، واسكندر صاحب الكافتيريا قواد وسمسار وتاجر عملة ومناضل حزبي ووالد شهيد ومتدين يفكر بالحج والآخرة في وقت واحد ، ومما يمكن تسجيله لصالح البراعة التقنية التي يملكها الكاتب في هذه النقطة ، استفادته من رسـوخ فكرة التقمص في ثقافـة المنطقة ، فبالتقمص يستطيع الانسان أن يعيش عشرات الحيوات في عشرات العصور وعشرات الامكنة ، وأن يتذكرها ، وأن يكون حصيلتها كلها ؛ دون احساس بالتناقض مع المنطق العلمي الذي يسود العصر ، والرواية ملأى بالمؤمنين بالتقمص القادرين على الثرثرة كثيرا حول حيواتهم السابقة . والراوي ؛ ليثبت فصامه دون ان يعيه ، يلتقط رغيف خبز ملقى في الشارع ، ويقبله ويمسح به جبهته ويضعه على الحائط ، اثر خروجه مباشرة من محاضرة القاها حول « التكنولوجيا المتقدمة والمنهج المادي الجدلي »(٧) .

الثاني : رسوخ اللايقين والايمان بسرابية الحياة ، وهنا ايضا يسجل الرزاز براعة تقنية اخرى باستعارة السراب القادر على خداع حاسة البصر وايهام مشاهده بحقيقته ، لمعاينة ايمان المنطقة بنفسها وبما حولها ؛ لكن سراب مؤنس الرزاز اشد خطورة وقدرة على الايهام من السـراب الصحراوي المعروف ، لانه يخدع جميع الحواس بما في ذلك ، اللمـس والذوق ، ففي هذه المنطقة وحدها يفقد الناس مطلقية الايمان بكل ما هو ملموس ومحسوس ، ويطلقون ايمانهم باتجاهات يصنعها السراب ، ويكون موضوع الايمان ناتجا عن احالة سرابية ، ان « أعراب » مؤنس الرزاز لا يثقون بأنفسهم ، ولا يثقون بحواسهم ، ولا بما يلمسونه ، ولا بما يتثبتون من حقيقته بحواسهم الخمس ، يخلطون الوهم بالواقع ، والمادي الملموس بالحلم والكوابيس ، ولا يملكون دليلا قادرا على اقتـاعهم بحقيقة العـالم

وتجسده المادي ، وكان العالم ليس الا صورة انعكاسية لعالم آخر غائب في المثل « على طريقة افلاطـون » وتغيبه عنهم قـوة مطلقة القـدرة ، ومطلقة الغموض ، ولامر لا يشكون في كونه جليلا ومستعصيا على عقولهم .

صحراؤهم مكتظة ببحيرات السراب الواقعة خلف جبـال المرايا ، وجبال المرايا بداية المتاهة ونهاية العالم المأمون ، وجبال المرايا لا تكتفي بتضليل مبصرها من خلال ملاستها الصقيلة واكتفائها بعكـس ما يقـع خارجها ، انها ايضا حاجز مزدوج ، مكاني وزماني ، وتلك القدرة على مسح ذاكرة الذي يجتازها الى خارج المتاهة ، وبحيرات السـراب ليست سرابا يعهده العطشى في الصحارى انهم يلمسون ماءها ، ويبتردون فيه ، ويعبون منه ويرشقونه في الاعالي ، ويستحمون فيه ، حتى ان كولومبس « الامريكي » غطس فيـه هاويا من اعلى المئذنة للتثبت مـن كونه ماء حقيقيا » . لكن السراب ــ البترول ، لم يكن يروي عطش الاعراب ، ولم يستطع ان يرطب حلق احد ، او يطفىء النيران المتقدة في جوف احد ، فلا يملك الاعـراب ازاءه الا الشـك بمصداقية حواسهم والشـك بالتالي بمصداقية وجودهم ذاته ، ووجود العالم الذي يحتويهم « العقل ساذج يقع في شباك الحواس الخبيثة فيصدر احكاما جوهرها الشك »(٨) .

الثالث : وضع صياغات بديلة ، وخواتيم بديلة للحكايات التي درجت المنطقة على اعتبارها مقدسة كحكاية اهل الكهف وتناسل الحكاية من جيل الى جيل ، او بالاحرى تناسخها بالمفهوم التقمصي ففي كل قرن أو بضـعة قرون يلجأ الهارب وبغاؤه الى الكهف ليستيقظا بعد مئة عام أو أكثر ، وكما في الحكاية المعهودة يظنان انهما مكثا يوما او بعض يوم ، وحين يخرجان يفاجآن بمرارة الحقيقة ورعبها : انهما مازالا مطلوبين فيعاودان الهرب ، والاختباء والنوم في سراديب الكهف العميقة ويعاودان الاستيقاظ والهرب والاختباء والنوم الى ما لا نهاية ، وكانهما يقومان مع مطارديهما بدحرجة الصخرة السيزيفية المشهورة الى آخر الازل(٩) .

وهناك ايضا حكاية اللجوء الى الحب ، حيث يخبىء الحب اثنين بدلا من واحد ، فيقوم الثاني (غير المبارك) بذبح (المبارك المرتقب) ، وحين

يجيء المخلصون المؤمنون بصاحبهم الملقى في الجب ، ينتشلون الثاني (غير المبارك) ، فيباركونه ، ويقدسونه ، دون أن يعنيهم كونه مباركا زيفا أو حقيقيا(١٠) .

وهناك ايضا حكاية الذين يصطحبون رجلا خارقا بالمفهوم القدسي ويصرون على اصطحابه رغم تحذيره اياهم بأنهم لا يطيقون في اصطحابه صبرا ، فلا يزيدهم الاصرار على التحذير الا اصرارا على المرافقة ، وحين يرتكب فعلته الاولى التي يبدو ظاهرها وباطنها جريمة نكراء ، يستنكر احدهم هذه الفعلة طالبا التفسير والتسويغ ، فيمتعض السيد المقدس امتعاضا شديدا ، ويحذّر مصطحبيه من مغبة التهاون في عقاب صاحبهم والا امتنع عن الاستمرار في اصطحابهم ، فيقتلون المستنكر طمعا في بركة المقدّس ، وطمعا في سماع تأويل ما فعل ، وحين يرتكب جريمة ثانية يضطرون الى قتل صاحب ثان لابداء استياء ثان ، ولدى كل جريمة مستنكرة يقتلون صاحبا ، وفي آخر المطاف يخرج المقدّس مسدسا كاتما للصوت ويقتل الباقين المستمرين طامعين في البركة والحصول على التأويل(١١) .

الرابع : فكرة انتظار المخلص ، وهذه الفكرة ليست وقفا على الشيعة الامامية ، التي يشكل انتظارها للمهدي ركنا عقائديا رئيسا ، فالمسيح ايضا مخلص منتظر ، وفي الثقافة الغربية المعاصرة ينتظرون « غودو » الذي صاغه صموئيل بيكيت(١٢) . ومؤنس الرزّاز لا يكاد يستثني في روايته واحدا مقلعا عن انتظار مخلص عام أو خاص ، لكن مشكلة المهدي المخلص ان تجلياته كثيرة ومتعددة ، وغيباته طويلة طويلة كافية لزعزعة يقين المؤمنين بعودته ، خلال فترة الغياب .

الخامس : ارتباط البطولة بالفجيعة والنذالة في آن واحد ، بحيث يصبح التلوث بالنذالة من جانب والغوص في هاوية الفجيعة من جانب آخر ، شرطا لاكتساب البطولة ، فلأمر ما ، يحرم الاعراب من بطل نقي خالص البطولة ، فهم ــ في الرواية طبعا ــ مبتلون بأبطال مزيفين اغتصبوا البطولة والقابها وسرقوها بنذالة قبيحة ، لذلك حين تدعوهم الحاجة لاظهار بطولتهم ، يسقطون ويسقطون المؤمنين بهم في هاوية الكوارث

الجمعية ، فبطل الجب يغدر بالفتى المبارك الفعلي ويحل محله ، وآدم الحسنين يغير على مفرزة من المهندسين الالمان الذين كانوا يعملون في مد الخط الحديدي الحجازي ويقتلهم بوحشية البدائيين(١٣) . وبعد انتسابه للصعاليك ، ومحاولة التوغل في صحراء السراب بصحبة « عروة الوردي» زعيمهم الفعلي ، يتعرض عروة لاطلاق نار ويستنجد بآدم لينقذه ويعيده الى قومه ، لكن آدم ـ البطل يخلع عنه قميصه المدمى ، ويتركه وسط الصحراء ينزف حتى الموت ، ويعود الى قومه حاملا القميص يستحثهم على تسليمهُ زمام امرهم ليثار لهم من قتلة عروة(١٤) .

وفي هذا المحور يتماهى البطل القائد ، او البطل المخلص بالجلاد والارهابي والمجرم ورجل البوليس ، ورجل الحكومة ، فآدم الحسنين يصير الف جنرال وجنرال ، يتقاسمهم اسم ذيـاب والقابه المتتالية : « ذياب الاول ذياب الثاني ، الثالث ، الرابع . . الى آخر القـائمة » وكأن الكاتب في هذا الاتجاه يدعو الناس لاستجواب تاريخهم ، وواقعهم الراهن بغية غربلة الأبطال ، وتعريتهم من مجمل عناصر الادعاء والزيف .

السادس : العلاقة الخاصةمع الأمريكان، فالأقمار الصناعية هي التي اكتشفت صحراء السراب التي لم تكن متوضعة على اية خريطة ، والاقمار الصناعية هي اقمار امريكية صرفة ، وأمريكا انفردت بارسال بعثة من مختلف الاختصاصات لاستكشاف صحراء السراب ، ودراسة سكانها الذين يعيشون في عدد غير محدد من العصور القديمة ، والعصور الموغلة في القدم ، والأمريكيون وحدهم استطاعوا التغلغل الى زعماء القبائل والاجتماع بهم منفردين وبمعزل عن رعاياهم ، والأمريكيون وحدهم تمكنوا من اكتشاف ماهية السراب الأعرابي ، وتمكنوا بالتالي من استثماره وتحويله الى آلاف المواد والعناصر التي تصنع قسطا كبيرا من حضارة القرن العشرين (١٥) .

لقد فعل الأمريكيون كل شيء ، ابتداء من استمالة زعماء القبائل ، وانتهاء بكل شيء ، بينما عجز جميع الغرباء عن فعل ذلك ؛ فالامريكيون على حد تعبير الكاتب ، رعاة بقر ، والاغراب رعاة ابل والتفاهم الذي يمكن أن ينشأ بين رعاة ورعاة ، هو تفاهم ذو خصائص فذة لا مثيل لها بين

ما تحتويه حضارة القرن العشرين . وربما كان الأهم من كل هـذا ان الأمريكان استطاعوا صياغة انسان هذه المنطقة وتشكيله وفق ما يرغبون « فاذا صفعه رجل يحثه على القيام ابتسم ابتسامة بليدة تعكس نشوة جوانية حيوانية ، واذا ركله آخر حسب انه غير مقصود شخصيا ـ ص٢١٤

السابع : هذه الصحراء لا تصلح الا لاستنبات قصص الأنبياء وتسيير معجزاتهم ، وتصديرها الى العالم مع أخبار الصالحين وكرامات الاولياء . ان الكاتب يقيم حاجزا منيعا بين اعرابه وعصر العلم (حبـال المرايا) لاسباب يكمن ابرزها في طبيعة الصحراء وطبيعة سرابها ، واسهامه في تشكيل اناسها ، فحين يفقدون الثقة بحواسهم ، ويفقدون الثقة بحقيقة العالم ، وبوجوده اصلا ، وتجعلهم الشمس (سيدة الصحراء) نهبـا لسياطها المحرقة القادرة على تسييخ ادمغتهم واجسادهم ، وتمييع كل ادراك سليم ، او حس سليم ، فلا يبقى امامهم سوى الايمان بما يقع خارج الدائرة المدركة بالحواس فقد خلقت احلامهم المستثارة برغبة عنيفة بالرد الميكانيكي الفيزيائي علـى شظف العيش وفقره وبشاعته ابطـالا خارقين ، اضفى عليهم الوهم مزيدا من العناصر البطولية والقوى الماورائية وحين جاء الأمريكان استطاع هؤلاء أن يستثمروا هذه السمة الى أقصى درجات الاستثمار ، فحوّروا للاعراب زعماءهم الجدد وقدموهم أبطالا منسوجين من نفس الخيوط الوهمية التـي طالمـا امعنت في تضليلهم وتضييعهم واستلابهم .

الثامن : العصبية القبلية واستبدالها بالعصبية الحزبية المعاصرة حيث تعامل المنتمون الى التنظيمات السياسية الراهنة مع تنظيماتهم بنفس الروح التي كان الأعراب البداة يتعاملون فيها مع عشائرهم لقـد حل الحزب محل العشيرة ، واصبح المفصول من الحزب كالمخلوع مـن العشيرة ، وحين يتم حل التنظيم او ينفرط عقده ، يصاب اعضاؤه الذين صاروا مبعثرين لا رابطة بينهم . بالضياع والشعور المتنامي بالعـري والضعف ، ويتحركون تحت وطأة احساس ثقيل بفقدان الأمن والحماية ، وكأن دمهم مباح مهدور كحال اولئك الأعراب الضالين خارج حمايـة العشيرة في الزمن القديم ، وكما كانت جماعات الصعاليك تتشكل بكتلتها

الكبرى ، من الذين خلعتهم عشائرهم ، صار المفصولون من الأحــزاب يشكلون تنظيمات جديدة ، تتكــون كتلتها الكبرى أيضــا من الذيــن لفظتهم احزابهم .

دلالــة العنــوان

هذه المحاور الناظمة لمضمون الرواية وطروحاتها الفكرية ، لاتستأثر بكل ما لدى الرواية من أفكار وآراء ، لكنها محاور للاستقطاب ، وغزل الاحداث ، ودليل ناظم لتسيج الحوارات واطلاق آراء الشخصيات ، وتستظل جميعها بغمامة تهكمية ساخرة سوداء ، تبدأ بالعنوان ، ولاتترك الرواية حتى آخر سطر ، ان استظلال الرواية بهذه الروح الساخرة التهكمية ، هو الفاعل الرئيس في جعلها عملا يمتلك ميزة الوحدة والتكامل ، واخضاع العنوان لشيء من التأمل والتحليل ، يكشف البعثرة ويكشف الروح التهكمية الجامعة لهذه البعثرة ، (متاهة الاعراب في ناطحات السراب) ، فالمتاهة عنصر بعثرة وتشتيت ، انها لا تصير متاهة ، الا اذا استطاعت تضييع الموجودين فيها ، وضياع الجماعة بمدلوله الاشتمل ، يقتضي بعثرتها بالضرورة ، لأن بقاءها جماعة ، يعني في جملة ما يعنيه شكلا من أشكال ايجادها لذاتها ، أو وعيها ــ ولو كان الوعي في حدوده الدنيا ــ لهذا الوجود ، ويعني بالتالي انتصارا ــ ولو محدودا ــ ضد مطلقية الضياع .

وكلمة الاعراب ، منذ أن استخدمها القرآن الكريم لاطلاقها على بداة الجزيرة العربية ــ بحسب معظم التفاسير ــ « الاعراب أشد كفرا ونفاقا »(١٦) صار من الممكن ان تشمل القبائل البدوية ــ ولو شمولا مجازيا ــ في ارتحالاتها اللانهائية ، عبر البوادي والصحارى اللانهائية ، وغني عن البيان ما تحمله القبائل البدوية من علاقة خاصة ، بالتشتت والبعثرة ، التي حاربها الاسلام منذ اربعة عشر قرنا بفكرة التوحيد على المستويين العقائدي (الله والدين) والسياسي (الجماعة والدولة) .

والسراب أيضا عامل تضييع وتضليل وهو مكوّن أصلا من ذرات ضوئية وجزيئات شديدة الدقة من بعض ما تطلقه الأرض من بقايا بخار

قليل الكثافة ، ولا يصبح هذا الخليط الذري سرابا الا بعد انتشاره في الأمداد اللانهائية التي ينسرح باتجاهها البصر ، فالمناطق الجبلية مثلا لا يتشكل فيها السراب ، مهما بلغت حرارتها ، ومهما بلغت فيها شدة سطوع الضوء ، والسراب في جانبه الفني التخييلي ، لا يخرج عن مدلولاته الواقعية ، بل يطلقها حتى حدودها القصوى ، وجميع هذه المدلولات تسهم في بث مناخ البعثرة والضياع .

اما كلمة « ناطحات » فهي الوحيدة التي تتضمن عنصر ضم وتجميع باعتبارها مجمعا ضخما للسكن والمكاتب ، وباعتبارها شكلا من اشكال الانقلاب في تاريخ العمارة ، يعتبره بعض المؤرخين في هذا الاتجاه ابرز ما قدمه الأمريكيون للحضارة الانسانية ، حين احلوا التوسع العمودي محل التوسع الافقي في ابنية السكن وانشاء المدن المزدحمة الكبرى ، ولكن الناطحات ، وحصر وجودها في المدن الكبرى «نيويورك خصوصا » تشكل عامل بعثرة وتضييع ، قد يكون اشد إيلاما واكثر دقة في تعيين المدلولات والمحاصيل المختلفة ، فالمدن الكبرى هي متاهة العصر ، وما اكثر الذين يعتبرون حياتهم في المدينة تجسيدا لفكرة الضياع ، وحين تصبح المدينة غابة من الابراج والكتل المعمارية البيتونية العملاقة ، فانها تضيع الانسان من خلال إشعاره المستمر بدونيته وتزامنه « حجما وفعالية » إزاء عناصر العملقة البارزة فيها ، ومن خلال إشعاره بتشييئه وعطالته عن إثبات الموجودية والفعل ، وهي أيضا متاهة في داخلها رغم انضمامها في كتلة واحدة شديدة الاتساق من الخارج ، فمن ذا الذي لا يضيع بين آلاف الشقق والقاعات والسطوح ، والغرف ذات الاستخدامات المتعددة داخل المبنى الواحد ، فضلا عما تحمله الناطحات من رموز التضييع الاخرى على المستويين الاقتصادي والسياسي ، في العالم المعاصر ، فهي العنوان الابرز في القرن العشرين لمقرات الشركات المتعددة الجنسيات ، والكارتلات والتروتسات ، والتجمعات الصناعية الكبرى ، والمصارف الكبرى ، ومكاتب أجهزة الامن ، وتجار المخدرات ، وعصابات المافيا ، فكيف لا يتوه الاعراب البداة في هكذا عالم ، وهم الذين يصرون على العيش في عصور البداوة الاولى ومتاهة الماضي .

إن احتواء العنوان لكلمة « ناطحات » لا يكتفي بمعاينة العلاقة الخاصة بين الامريكان والاعراب في القرن العشرين ، وإنما يحاول ايضا كسر الرتابة الافقية التي ينذري فيها العنوان ، فالمتاهة والاعراب خلالها ، والسراب المرتسم في خطوط الافق ، كلهـا انسياح أفقي مترامي الابعاد ، فتأتي الناطحات ، رغـم إسنادها النحوي والدلالي ، الى السراب لكسر رتابة الاتجاه الافقي ومقاطعته باتجاه عمودي ، يمكن تكراره ، بواسطة صيغة الجمع في كلمة « ناطحات » ، فالاتجاه العمودي هنا لا يشكل مع الاتجاه الافقي تصالبا احادي الدلالة ، إنه يتكرر ليمنح المتاهة قدرة اقوى على التضبيع ، ولكي ينسبها للقرن العشرين ، وحضارته النامية باتجاهات عمودية لا نهائيـة ففي الماضي كانت الافكار والعقائد وابتهـالات الناس وادعيتهم وأحلامهم ومخاوفهم وخيالاتهم تسير باتجاه الاعلى ، وفي القرن العشرين ، تم استبدال هذه العناصر بعناصر مادية « ناطحات السحاب والطائرات ، والصواريخ العابرة للقارات ، والاقمار الصناعية ، وهوائيات التلفزيون ، ومركبات الفضاء » .

اذا كان « المكتوب يقرأ من عنوانه » على حـد تعبير المثل الشعبي الشائع ، فان هذه الرواية قابلة للقراءة ــ باشكال متعددة ــ من عنوانها ، فالعنوان يشي بمجمل السيرورات السردية والفنية داخل الرواية ، ويحمل الملامح الابرز للرواية فنيا وفكريا ، ففي الجانب الفكري ، يحيل القارىء الى الاطار العام الذي تسير فيه المحاور الفكرية التي اشرنا اليها ، مؤكدا على التيه المعاصر الذي يصنعه الامريكان للاعراب ، وكأن الكاتب يحاول ان يلبس اعراب القرن العشرين تيه اليهود التاريخي الذي ظل لا صقا بهم منذ ضياعهم المشهور في سيناء ايام النبي موسى ، وحتى ايامنا هذه ، وقد لجأ كتاب آخرون الى نثر العرب في متاهات التاريخ الصحراوي بدل اليهود(١٧) ، كما يستحضر العنوان أيضا عنوان خماسية عبد الرحمن منيف « مدن الملح » ، حيث تسطع علاقـة التقارب ــ التماهي بـين « مدن وناطحات » و « الملح والسراب » ، فمدن الملح مصيرها الزوال السريع ،

بمجرد تعرض الاساس الملحي للماء ، وناطحات السراب ايضا مصيرها الزوال بمجرد تعرض الارض السرابية للماء أو سواه من عوامل الخصوبة كالغيم واخضرار الارض بالنبات .

وفي الجانب الفني ايضا ، يشيع العنوان الروح التهكمية ، عبر علاقة الاسناد المجازي بين الناطحات والسراب ، وعبر تقسيمه المنتظم الى مقطعين يجمعهما السجع البلاغي المنتسب — وفق وجهات نظر نقدية وتاريخية مختلفة — الى شكل من اشكال الانحطاط الثقافي العربي في القرون الهجرية الاولى .

فنية المتاهة :

إن نصا روائيا قادرا على تشغيل نص آخر ، او نصوص اخرى عليه ، إضافة الى قدرته على الاشتباك في الثقافة والحياة ، هو نص يتمتع بخصائص فنية مميزة دون شك ، ولكي تتجاوز هذه المادة اطار العموميات وصياغاتها المصابة بالتضليل والابهام ، ولكي لا تطول اكثر مما تتيحه لها طبيعتها المتلائمة مع نية نشرها في دورية ثقافية ، سأحاول ان اختصر في تعيين المواضع الفنية التي ارى ان هذه الرواية تنفرد بها ، او بالاحرى تتعامل معها بامتياز خاص .

اولا : التحطيم المتعمد للسرد القصصي المألوف ، وهذا عامل ذو حدين متباينين في الرواية ، لقد كان عامل بعثرة للافكار والقيم الفنية كما حاولت ان اوضح في البداية ، مما قد يحول دون ايصال الرواية الى اعداد كبيرة من القراء العرب غير المتمرسين بالقراءة الفنية التخصصية ، باعتبار ما سميته بعثرة يحول دون اجتذابهم السريع الى متابعة القراءة ، خاصة وان الرواية الجيدة — في عرفهم — عليها ان تتمتع بالقدرة الكبيرة على اجتذابهم وتشويقهم منذ سطورها الاولى ، ولكن هذا الامر قد يكون في هذه الرواية وسيلة فنية متعمدة لاشاعة فكرة المتاهة على اكثر من مستوى فني وتذوقي ، ومعرفي ايضا بالاضافة الى امكانية نسبة التحطيم السردي الى

شكل تراثي من الاشكال التي اعتمدتها معظم كتب الادب والاخبار «كالكامل للمبرد» ، وأمالي القالي وسواهما ، « حيث كانت الأخبار الأدبية تتالى عفو الخاطر وكيفما اتفق ، دون ان ينظمها ناظم صريح ، خارج تداعياتها العفوية في ذهن مدونها ، بقصد الحيلولة دون إملال قراء تلك العصور ، أو توخيا لمقاصد اخرى لسنا الآن بصددها ، ولكن التنبيه واجب الى أن الفرق شاسع وواضح بين البعثرة التراثية في كتب الادب ، والبعثرة الروائية الناجمة عن التحطيم المتعمد للسرد التسلسلي المحكوم بمنطق الزمن ، أو بالمنطق الداخلي المتحكم بسيرورة الاحداث ، فقد وجد هذا التحطيم المتعمد امثلة كثيرة في الرواية العالمية(١٨) ، ووجد امثلة اخرى في الرواية العربية المعاصرة(١٩) ، ومتاهة الاعراب لا يصح انتسابها انتسابا مطلقا الى أي من الشكلين السابقين ، رغم انهما متضمنان في الرواية ، إن الكاتب يحاول ، في آن واحد ، أن ينشىء في متاهته نمطا سرديا مؤسسا على الانماط التراثية السردية ، ويحاول ايضا ان يتخطاها باستخدام تقنيات العصر استخداما يحافظ على فرادة الشخصية الفنية العربية ، ويمنعها من الذوبان المطلق فيما انجزه الغرب على مستوى الرواية ، لقد سبق لمحمود المسعدي من تونس أن أرسل في « حدث ابو هريرة قال » جملة من الاحاديث المسترسلة في موضوعات مبعثرة ، يشكل كل منها فصلا مستقلا يشبه القصة القصيرة(٢٠) ، لكن عمل المسعدي يبتعد باشكال متعددة عن الشكل الروائي المعاصر وغير المعاصر ، ويكاد ان يحصر انتسابه إلى الاشكال التراثية ، أما مؤنس الرزاز ، فقد حاول شيئا آخر واستطاع ايضا إنجاز محاولته بصيغة مميزة ، قد تغري روائيين كثيرين باعتمادها والسير بها الى اكتمالها ونضجها المرجوين .

ثانيا : الصياغة الفنية للغة، إن ما حققه الرزاز في هذا الاتجاه يستحق الامتداح ، بدلا من الاكتفاء بمجرد لفت الانظار اليه ، لقد أتقن إحلال جماليات الصياغة اللغوية ، محل التصوير المجازي في مواضع كثيرة ، محققا بذلك فتحا جديدا للغة العربية ، يؤكد فيه شيئا اضافيا من طواعيتها المستجيبة لروح العصر ، وطروحاته وانجازاته وقيمه ، وشيئا من قدرتها المتنامية على تجاوز ذاتها وتفجير امكانياتها ، في المجال الجمالي،

وفي مجال التفاعلات الجدلية مع الثورة « التكنو الكترونية » التي بلغت بالانتاج المادي معظم ذرواته القصوى ، والامثلة كثيرة وممتدة على مجمل صفحات الرواية : مثل « الحكيم يصمت بصوت مرتفع »(٢١) ، وهناك ايضا « من صبر عن سواي ابصرني » و « إن رأيتموني اختفت همومكم ، وإن رأيتم همومكم لن تروني »(٢٢) .

في الصفحات الاولى يلجأ الكاتب الى شكل راقٍ من اشكال اللعب اللغوي المتقن ، وهو لعب يتجاوز وظائف التلاعب اللفظي المجانية، ويتجاوز أطر العبث والتضليل الناشىء عن اصطناع علاقات لغوية لا معقولة ، إنه يقصدها ويسير بها الى صيغها الاسطع ، ويتجاوزها الى اقامة نوع من العلاقة الماهوية بين اللعب اللغوي في الصفحات الاولى ، وكامل النص الروائي ، فكأن هذه الصفحات عنوان تفصيلي يشرح عنوان الغلاف ، وكأنها ايضا نص شديد التركيز والتكثيف لما سوف يليه في بقية الصفحات:

« ليلٌ يورق أرقاً ، أرق ابيض ألق ، وظلال تنحدر كموج من خصل وحشة بائدة ، ظلال في ظلام اللظى ، تنثني كأنما تقفوا اثرا

إيقاع يقرع الذاكرة ، يوقع الكلمات

.. ظلال اظلال تلاحقني كخطواتي ، تعلو وتنخفض كلماتي . ظلال في الظل وفي اللظى .. في العتمة العمياء ، في جحر الحجر وحجره ، في الضوء إذا ما دفق وانكسر على المطر(٢٣)

.. امرأة تمشي والشوارع تجري من تحتها(٢٤)

وهكذا يعطي الرزاز المثال للدور الذي يجب ان يناط بالنصوص الابداعية شعرا ونثرا في تطوير اللغة العربية ، وتثوير إمكاناتها والمختلفة ، وإبقاء فعلها الفكري الثقافي حياً متناميا في جدلياته المتنامية بتنامي الشعور بالانتماء للعصر وضرورة مواكبته .

ثالثا : السخرية والتهكم والاستهزاء ، الهجاء فن معروف منذ القدم عربيا وعالميا ، وقد انحسر هذا الفن عن الساحة الثقافية العربية المعاصرة انحسارا ملحوظا ؛ بسبب تشعب فنون القول الى اجناس مستحدثة في آداب اللغة العربية الحديثة ، كالمسرح والقصة والرواية ، وكانت هذه الاجناس معنية بتأسيس ذاتها من جانب ، واشتركت مع الشعر في التصدي للهموم المصيرية الكبرى التي تعيشها المنطقة من جانب آخر ؛ فكان من نتائج ذلك انصراف متنام ملحوظ عن الهجاء بمعناه الاشمل ، وليس بمعناه التراثي الشعري المحدد في تاريخ الادب العربي ، دون أن يعني هذا الانصراف إغفالنا لامثلته المعروفة في كوميديات الريحاني ، وبعض اعمال الاوبريت المشهورة لسيد درويش ، وبرغم وجاهة الاعتراضات المتعلقة بعدم جواز ضم هذه الامثلة الى آداب اللغة العربية ، باعتبارها اعتمدت اللغات العامية ، لكن امثلته المسرحية الأبرز كانت في بعض ملامح السخرية السوداء المضطفة بالكثير من المرارة في بعض اعمال سعد الله ونوس ومحمد الماغوط(٣٥) ، أما حظ الرواية من الكوميديا السوداء فقد كان نادرا ، وجاء مثاله الأبرز في رواية إميل حبيبي « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل » فتاتي متاهة الرز"از علامة بارزة في رواية التهكم ، ولكنه تهكم موجع شديد الايلام ، يخرج الشخصيات من اطارها القصصي لتشارك في الاحداث الواقعية والحياة ، ويمزج الضحكة السوداء بالمأساة والفجيعة مترفعا عن السقوط في حماة الشماتة ، وعن الهجاء الالغائي النافي لكل ما عداه . وهذا ما يمكن أن يصدر عن مواقع خارجية « معادية بمختلف المعاني » لا هم" لها سوى الابلاغ في الشتم والتجريح والتهديم .

رابعا : القدرة على تلمس مواطن الوجع ، وقد تمت الاشارة الى هذا الجانب المهم في المستويين الفكري والفني ، فالذكاء الفني يبدأ من انتقاء زاوية الرؤية ، واختيار النقاط التي تستهدفها المعالجة ويكفي تصفح بعض صفحات الرواية المنتقاة عشوائيا لتلمس مقدار الوجع المستثار بمجرد طرحه على الورق .

خامساً : إشعاعاتها التنبؤية ومعاينة ما سوف يحدث ، وهذه ايضا قيمة مزدوجة فكريا وفنيا، لقد كان للفن دائما دوره الارهاصي والتنبؤي الذي يسبق الاحداث الانقلابية للسيرورة التاريخية المعتادة والانتصارات الايديولوجية ، والأمثلة على اسبقية الفن من ان تحصى عربيا وعالميا(٢١) .

الرواية فرغ منها كاتبها في عام ١٩٨٣ ، ونحن الآن في عام ١٩٩١ ، وإجراء مقارنة بسيطة لا ضرورة لتفصيلها وتعميقها ، بين ما تقوله الرواية وما يتردد الآن في الاذاعات العربية والعالمية لمعاينة ما يحدث ، أو معاينة اصدائه ، كاف لايضاح العناصر التنبؤية التي تزحم الرواية ، وكاف ايضا لتلمس براعة مؤنس الرزاز في معاينة تلك السيرورات الجمعية لاناس هذه المنطقة ، المبتدئة من فجر التاريخ ومتابعة مساراتها الدقيقة بدقة معجزة حتى الحاضر المنطلق باتجاه المستقبل ، مهما بلغت التعرجات والانقطاعات واية كانت المسارب والقنوات الموصلة .

والعناصر التنبؤية ، لم تطلق جزافا على طريقة الرجم بالغيب ، ولم يطرحها الكاتب بالصيغة الفلسفية او العلمية الجافة الرابطة بين الأسباب والنتائج، او الانطلاق من المقدمات الطبيعية والسير الى حتمياتها المنطقية، لقد تم ذلك كله ، بنوع من البراعة الفنية ، والتقنية العالية التي حصرت وجودها في التخييل الروائي ، المحكوم بقوانينه الداخلية قبل أيّ شيء آخر ، دون أن يعني ذلك انغلاق الرواية على نفسها وانقطاعها عن العالم الخارجي ، لانها لو فعلت ذلك لسقط منها جانبها التنبؤي ، ولفقدت بسقوطه واحدا من ابرز ما يحتلها في الموقع المهم الذي ارى انها تحتله في البنيان الروائي العربي .

إن كاتبا يملك هذه الحساسية المرهفة ، وهذه القدرة على الاختزال الانفعالي ـ العقلاني الواعي لما تعيشه الملايين المبعثرة بين « الماء والماء » ، وتقديم ذلك بعمل تنبؤي على مستويين واحد فني يحاول التبشير ، أو هو قابل للتبشير بنمط روائي جديد ، وواحد فكري حدثي تاريخي يتجاوز الرصد الواقعي الانعكاسي الآلي الى فعل كالتنبؤ ، إنّ كاتبا من هذا الطراز جدير بما هو اكثر من التحية واكثر من الثناء .

هوامش :

(١) متاهة الاعراب في ناطحات السراب ، مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط (١) ١٩٨٦ .
(٢) الرواية ص ٧ .
(٣) هذه الفكرة متكررة في عدد كبير من الصفحات .
(٤) الرواية ص ١٩٣ .
(٥) الرواية ص ٣٢١ .
(٦) الرواية ص ١٢ .
(٧) الرواية ص ٩ .
(٨) الرواية ص ٢٣٩ .
(٩) الرواية ، الصفحات من ٤١ الى ٥٢ .
(١٠) الرواية ، الصفحات من ١٢١ الى ١٢٦ .
(١١) الرواية ، الصفحات من ١٠١ الى ١٠٩ .
(١٢) في انتظار غودو .
(١٣) الرواية ص ٢٤٧ .
(١٤) الرواية ص ٢٢١ – ٢٢٢ .
(١٥) الرواية ، الصفحات من ٣٢٩ الى ٣٥٢ .
(١٦) قرآن كريم ، سورة التوبة ، صدر الآية ٩٧ .
(١٧) يقول مظفر النواب : « سنصبح نحن يهود التاريخ ونعوي في الصحراء بلا مأوى » وتريات ليلية ، منشورات خاصة ص ٦٤ .
(١٨) يوليسيز لجويس ، ومعظم أعمال فولكنر وآلان ـ روب غرييه ، كأمثلة .
(١٩) الف ليلة وليلتان لهاني الراهب ، والزمن الموحش لحيدر حيدر ، وقد يكون المثال الأجمل في الرسالة الصوتية التي خلفها وليد مسعود للباحثين عنه في « البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا ـ دار الآداب ـ بيروت ط (١) ـ ١٩٧٨ الصفحات من ٢٦ الى ٣٤ .
(٢٠) حدث ابو هريرة قال ، محمود المسعدي ، دار الجنوب للنشر ـ تونس ط (١)١٩٨٦
(٢١) الرواية ص ٩٦ .
(٢٢) الرواية ص ٣٩٤ .
(٢٣) الرواية ص ٦ .
(٢٤) الرواية ص ٨ .
(٢٥) فصد الدم ، والغيل يا ملك الزمان ، والملك هو الملك لسعد الله ونوس ، والمهرج لمحمد الماغوط .
(٢٦) معظم اعمال بلزاك وموليير ودوستويفسكي كامثلة .

الإشارات ومدلولها في شعر الحب العربي

ابراهيم ونوس

كانت الاشارات وسيلة شعراء الغزل والحب المتيمين للتواصل بينهم وبين من يحبون ، عندما يذهبون لملاقاتهن في ديارهن ، او عندما يعلمون بان اهل احبائهم سوف يرحلون عن ديارهم الى مكان آخر ، فيسرعون لوداعهن ، وهم يأملون بالانفراد بهن ولو للحظات قصيرة يبثوهن اشواقهم ، ووجدهم ، ولواعج حبهم ، ولاتسنح لهم الفرصة هذه .

ـ ابراهيم ونوس : كاتب من القطر العربي السوري ، يكتب القصة القصيرة والدراسات.

فيقفون بين المودعين من النـــاس ، يتظاهرون بما هو ليس فيهم ، واليأس يملأ نفوسهم والحسرات تجرح حناجرهم ، وتفتت قلوبهم ، وهم يحاولون اختلاس النظرة من وجوه أحبائهم والابتسامة من شفاههن ، وتلقي الاشارات المعبرة من حواجبهن ، وأيديهن واكفهن واصابعهن ، وهن وراء البيوت ، أو داخل الاخبية ، وا خلف السجف ، والستور في محاملهن تحمل اليهم ما يدفع عنهم حرارة الحب ، ومرارة اليأس . وتمنح انفعالاتهن القلبية بعض الطمانينة ، والهدوء .. وقد يستطيعون رد الاشارة بالنظرة والابتسامة ، واليد والاصابع بمثلها . فيجـدون متنفساً لـما يعتمـل في كياناتهم من التوله ..

ولقد وصف هؤلاء الشعراء المتيمون حالاتهم النفسية ، وحالات النسوة اللواتي احبوهن وهاموا بهن بشعرهم ، وما كانوا يحسون به في كياناتهم من توترات عاطفية حادة ، تبلغ في بعض الاحيـان أقصى حدود الجزع ، وأبعد حدود اليأس ، وكيف كان الطرفان يضطران الى اصطناع الصمت ، وهم يجترعون غصات الألم ، ويرتشفون علقم العذاب ، ويمتصون مرارات الاحزان ، وهم أمام عيون المراقبين من الأهل ، والجيران ، وابناء الحي ، من الأعداء فالأصدقاء .. وكيف كانوا يستخدمون الاشارة المعبرة والتخاطب بالنظرات الرانية ، والالحاظ الساجية ، والأهداب المرفوفة . والثغور المفترة ، والوجنات المحمرة او المصفرة والايـدي المرتجفـة ، والاصابع المرتعشة ، والجوارح المتوترة ..

ووصف هؤلاء الشعراء مشاعر أحبائهم . وردود افعالهن ، وماكن يعبرن عنه بهذه الحركات والاشارات من شدة الهيام ، ومعاناة اللوعة ، واجترار الوجدوفسروا بمعاني اشعارهم المتألقة أسرار النظرة،والابتسامة واهتزازالجفن،ورفةالهدب،وحركاتالايدي والاكف ،والاصابع،وافصحوا عن مضامينها بالالفاظ الرشيقة ، والعبارات الأنيقة . والمعاني الرقيقة ، والايحاءات الرفيعة ، وما تخفيه اللفتات من حب ، والالحاظ من غرام ، والمشاعر من امارات القـلق والخوف من النـاس الذين يرصـدون هذه الحركات . والنامات حتى يكشفوا العلاقات الحبية التي تربط بينهن وبين هؤلاء الشعراء يثيروها حربا لسانية شعواء حاقدة .

مثل هذه الاشارات بمضامينها ، وما تحمل من معان معبرة ، بلغت عند شعراء الحب والغزل حدودا مثيرة ، مميزة ، اخذت بعمق تأثيراتها ، ودلالاتها العاطفية ابعادا ذاتية ونفسية هامة في شعر هؤلاء الشعراء .. فاقت اي فن آخر من فنون الشعر العربي ، ووصلت بمعانيها الخاصة ، وتمايزها ، وشفافية ما جاء فيها الى قرارات نفوس المتلقين ، ولامست اذهانهم ، وأذواقهم وخيالاتهم بنفحها الوجداني ، ودقة رسمها لحالات المحبين ، ومعاناتهم الذاتية ، وهم تحت تأثير هذه الحالات بمزيد من التألق والرهافة . والامتاع ، وقال ابو الطيب المتنبي :

الناعمـات القاتـــلات المحييـــــا

ت المبـديـات من الـدلال غرائبـا

حـاولن تفـديتي وخفـن مراقبـة

فوضـعن ايديهن فـوق ترائبـا(١)

احباؤه ، حاولن عند رؤيته فجاة ان يقلن : « نفديك بانفسنا ... » فلما واجهن الرقيب خفن .. وحذرن .. ولكن لوعتهن غلبتهن ، ودفعتهن لاستخدام الاشارة للتعبير عما تكنه جوانحهن من الحب والهيام ، فعبرن عنه بوضع ايديهن فـوق صدورهن تسكينا لجاشهن ، وتهدئة لخفقان قلوبهن ..

وقال الشاعر :

اشرت إليهـا : هـل عرفت مـودتي

فردت بطرف العين : إني على العهد

فحـدت عن الاظهـار عمدا لسرهـا

وحادت عن الاظهار ايضا على عمد(٢)

ولعل اجمل ، وابدع ما جاء من هذا قول الشاعر :

اضحى يجانبني مجانبة العدا

ويبيت وهو الى الصباح نديمْ

ويمر بي خوف الوشاة ولفظه

شتم ، وحشو لحاظه تسليم(٣)

هذه الظاهرة الفنية في الشعر العربي ، عند شعراء الحب خاصة اكثر مضاء في التأثير على النفوس ، وانفذ الى القلوب ، واعذب في الافهام والالباب من اي شعر آخر يجري فيه الحوار والتناجي بين الشعراء ومن يحبون عندما يلتقون على انفراد . .

الاشارة بين المحبين عند ابن حزم الاندلسي(٤) :

استخدام الاشارات للتفاهم بين المحبين ، فسره الفقيه الاندلسي المشهور ابن حزم ، في كتابه المعروف « طوق الحمامة في الالفة والالاف » « وهو من أول تصانيف ابن حزم ، وأعظم ما كتب في الادب النفساني ، وادق ما سطره العرب في الحب ، وتعدد أسبابه ، وتنوع مظاهره . وتطوراته ؛ فصل ذلك . ومثل عليه بأخبار المحبين وأشعارهم ، مع نماذج عن شعره ، الفه في حدود العام ٤١٨ هـ(٥) . . » .

في هذا الكتاب الذي يعد من اشهر ما كتب في الحب خلال القرون القديمة ، ولدى كل الامم الأخرى ، يتحدث ابن حزم عن اشارات العين بين المحبين ودلالتها ، فيقول :

« فالاشارة بمؤخرة العين الواحدة نهي عن الأمر ، وتفتيرها اعلام بالقبول وادامة نظرها دليل على التوجع ، والأسف ، وكسر نظرها آية الفرح . . » والاشارة الى اطباقها دليل على التهديد ، وقلب الحدقة الى جهة ما ، ثم صرفها بسرعة تنبه على مشار اليه ، والاشارة الخفية بمؤخرة كلتاهما سؤال ، وقلب الحدقة من وسط العين الى المرق بسرعة شاهد المنع ، وترعيد الحدقتين من وسط العين نهي عام . . وسائر ذلك لا يدرك إلا بالمشاهدة . . » واعلم ان العين تنوب عن الرسل ، ويدرك

بها المراد ، والحواس الاربع ابواب الى القلب ومنافذ نحو النفس .. والعين ابلغها واصحها دلالة ، وادعاها عملا ، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادىء ، ومرآتها المجلوة التي تقف على الحقائق ، وتميز الصفات وتفهم المحسوسات .. »(٦) .

وكما نرى ، لا يختلف راي ابن حزم في شرحه وفهمه لمغزى الاشارات واشادة العين خاصة عما استخدمه شعراء الحب العرب لها ، قال الشاعر :

اليس عجيبا ان بيتنا يضمني   واياك لا نخلو ولا نتكلم
سوى اعين تشكو الهوى بجفونها   وتقطيع انفاس على النار تضرم
اشارة افواه . وغمز حواجب   وتكسير اجفان ، وكف يسلم(٧)

تاثير الاشارات النفسي على حالة المحبين :

الحديث عن الاشارة ، ودلالاتها عند شعراء الحب ، يقودنا الى الحديث عن تأثيراتها النفسية ومدى فاعليتها في مركباتهم الشخصية ، وما تؤديه من عمليات التوازن فيها ...

فالحب بشكل عام يقع بين الرجل والمراة في ظروف المجتمعات الانسانية عامة ، وله اشكال ومظاهر نفسية متعددة ، تندرج في مسارها الاجتماعي الحياتي في جانبين مميزين ..

الاول منها ان تكون نتيجة الحب بين الرجل والمراة الاجتماع الطبيعي المعتاد في الزواج ، وفي هذه الحالة ، تاخذ جذوة الحب بالخمود التدريجي . مع عبور الايام ، والأعوام .

الثاني منهما : ان تكون نتائج الحب مأساويه مؤلمة ، يتباعد فيها المحبون تحت تأثير الظروف الاجتماعية بقسوة ، كما حدث لكثير من الشعراء المحبين في تاريخنا الادبي ، امثال عبد الله بن العجلان ، وهند ، وقيس بن الملوح وليلى ، وجميل بن معمر وبثينة . وغيرهم من المحبين

الذين امتلأت كتب تاريخ الشعر والسير ، ودواوين الشعر بقصصهم .. مثل هذا الحب تزداد جذوته توقداً في النفوس والقلوب مع مرور الأيام والأعوام . وقد يؤدي ببعض من نماذج هؤلاء المحبين الى الموت بطريقة الانتحار النفساني التدريجي . كما حدث لعبد الله بن العجلان ، وقيس بن الملوح ، وعروة بن حزام(٨) :

ولهذا فان امثال هؤلاء من المحبين المتيمين ، ترتسم معاناتهم النفسية على أفعالهم ، وردودها ، ومركباتهم الشخصية ، وتتمثل في حياتهم ، وسلوكهم ، وأقوالهم ، وأشعارهم ، وتؤثر على مجريات أوضاعهم الاجتماعية .. ولهذا ايضاً ، لن نستغرب ان اوجد هؤلاء المحبون لانفسهم بعض المتنفسات يسكنون فيها من فاعلياتهم النفسانية ذات الطابع السوداوي التي قد يؤدي استمرارها ، وتفاقمها ، وضغطها الانفعالي الداخلي التأثير على مكوناتهم الذاتية ، ويدفع بهم الى مزيد من اليأس ، والانطواء على النفس ، وقد يؤدي هذا في بعض الحالات الى انفطار قلوبهم ، وموتهم ..

من هذه المتنفسات ، السعي للقاء من يحبون عند شعورهم بالضيق والتوتر الداخلي الشديدين فيندفعون للقائهن . بتلقائية تتسم في بعض الحالات بالعشوائية .. حتى اذا ما تم لقاؤهم بمن يحبون ولو عن بعد ، هدأت فاعلياتهم النفسية .. وشعروا بالارتياح .. فاذا حكمتهم الظروف الاجتماعية ، ولم يستطيعوا الانفراد بمن يحبون ولو عن بعد ، أو التكلم معهن .. جاءت الاشارة لتؤدي دورها الوجداني ، فترسم فاعلية النفس ، ولهفة القلب ، وتساعد الشخصية على التكيف ، والتوازن ، وتبعث في مركباتها الهدوء ، والاستقرار .. وتقدم لهم متعاً نفسية خفية .. تمنحها اللمسة الساحرة التي تزيح القلق من نفوس المحبين ، وتقوي مشاعر الامل في نفوسهم .. والحياة في كياناتهم ، فيعودون لينظروا الى وجودهم من زاوية جديدة ...

الاشارة بهذا المعنى تؤدي وظيفة نفسانية . هي نوع من انواع ردات الفعل الصحية تجاه الحالة الراهنة ، تدخل في صميم عمليات اعادة التوازن الانفعالي الى الشخصية ، هي اداة للتعبير عن الأزمات النفسية

العاطفية ، والتنفيس عنها بآن معاً .. لان التفاعلات اللاحقة التي تحدثها في كيان المحب ، تؤدي من الناحية النفسية الى بث مشاعر الارتياح فيها وهذا يدفع الامل الى النفوس من جديد .. والانطلاق نحو الحيــاة الاعتيادية ، والتشبث بهــا .

الاشارة في اللغة :

الاشـارة في معناها اللغوي ، هي الايماء باليد ، او الراس ، والكف والعين ، وغيرها من الجوارح وبهذا المعنى جاءت في الحديث الشريف : « كان اذا اشار بكفه ، اشار بها كلها .. » اراد ان اشاراته كلها مختلفة فما كان منها في ذكرالتوحيد ، أو التشهد ، فانهُ كان صلى الله عليه وآله وسلم يشير بالمسبحة وحدها ، ومـا كان يشير بكفــه كلها ليكون بين الاشارتين فرق » ومنه : « اذا تحدث اتصل بها .. اي وصل حديثه باشارة تؤكده .. »

والاشارة قد تاتي باية جارحة من جوارح الانسـان ، بالعين ، والحاجب والراس ، والاصابع خاصة منها السبابة ، وقد سماها العرب المشيرة ، قال الشـاعر :

نسر الهوى الا اشــارة حاجــب هناك والا ان تشير الأصــابع(٩)

والتلويح باليد من بعيد او قريب اشارة تغني في بعض الحالات عن الكلام ، فقد يعني المشير في قصده : « تعال .. اذهب .. خذ الى اليمين .. او الى اليســار .. » وقد تترافق الاشارة بعبارات قصيرة مختصرة ، غايتها الافهام ، كمن يريد ان يدل آخر على مكان لا يعرفه ، وقد تكون الاشارة بالنظرات ، وحركات الراس والأيدي . وقد ترافق الحديث لتؤكد بعض مضامينه ، فهي بهذا المعنى تنبىء عن دلالات محددة قال الشـاعر :

اشارت بطرف العين خيفة اهلها اشــارة محــزون ولــم تتكلــم

فايقنت ان القلب قد قال مرحباً واهلا وسهلا بالحبيــب المتيــم

طرف عين المحبوبة التي جاء الشاعر لرؤيتها حدثه بالاشارة .. لانها كانت تخاف أهلها ان هي وجهت اليه الحديث .. طرف عينها رسم له حالة الحزن والحب التي تعاني منها .. لانها لم تستطع ان تناجيه بأرق عبارات الحب ، وتبوح له بما تعانيه من الهيام والوجد به .. فهم الشاعر اشارتها ، عرف المضمون الذي عبرت عنه .. ايقن ان طرف عينها كان رسول قلبها وان قلبها بما يملك من شغاف وسويداء قد سلم ورحب وبث هواه بأعذب الالفاظ وارقها ، قرأ في اشارتها كل ما ارادت البوح به من عبارات الوجد والترحيب والتسليم ، فشعر بالارتياح .

والاشارة قد تكون في اظهار الحب ، والود ، وبث الشوق ، وقد تكون في اظهار الحقد والغضب والحزن ، وغير هذا من حالات تبدلات نفس الانسان ، وانفعالاته الداخلية .. ولعل ابلغ من عبر بالاشارة عن مكنون الصدور هم العشاق المتيمون ، فهم بما كانوا يعانونه ، ويكابدونه من حالات الوجد ، والتوله وعدم قدرتهم عن الاعلان عما يتفاعل في اعماق قلوبهم . ومكنون انفسهم ، وخوفهم من ان يطلع الاخرون على احوالهم واوضاعهم جعلوا من الاشارات لغة خاصة بهم يتفاهمون بها .. فالاشارات بمختلف انواعها ، واشكالها تنبىء عن الحالة التي يعاني المحب منها ، وقد تكون الاشارة ابلغ دلالة ، واوقع في النفوس من الحوار بالكلمات ، وتعلن عن كل ما يكنه الوجدان ، والضمير .. قالت ليلى العامرية صاحبة قيس بن الملوح :

كلانا مظهر للناس بغضاً وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما اردنا وفي القلبين ثم هوى دفين
واسرار اللواحظ ليس تخفى وقد تغري بذي الخطأ العيون
وكيف يفوت هذا الناس شيء وما في الناس تظهره العيون(١٠)

هما متيمان ، متدلهان ، يظهران أمام الناس بحالة ، وفي اعماقهما ، ونفسيهما ، وقلبيهما حالة أخرى ، أمام الناس يكتفيان بلغة العيون .. لغة الاشارات كانت وسيلتهما للاعلان عن هواهما الذي يستقر في قرارتيهما ، وصماصيمهما ، العيون بنظراتها ولفتاتها ، بحواجبها ورفة

اجفانها ، بالحاظها واضطراب مقلها ، والدموع التي تنبثق ، وتترقرق فيهما .. كلها كانت اشارات تامة ، معبرة ، وهذه الاشارات لا تخفى على الناس .. وقد يظنون الظنون بهما .. لان ما يفكر فيه الناس تظهره نظرات عيونهما ايضاً . »

ومع ان الشاعرة تدرك ان الناس يقرأون ما تشير به عيونها ، ومـا تقصده ، فهي لا ترى في غيرها وسيلة للتخاطب ، والتباث ، والحوار النفسي . وكشف لواعج القلبين . واضطراب الفؤادين ، وقلق الروحين وجنون الذهنين ، وآلام النفسيين .. لقد صدق من قال

« العين باب القلب ، وما كان في القلب ظهر بالعين .. » ومن قال : « ما أضمر انسان شيئاً الا وظهر على صفحات وجهه ، او فلتـات لسانه .. »(١١)

دخل النابغة الذبياني الشاعر الجاهلي المعروف على النعمان بن المنذر الملك ، فتفاجأ برؤية زوجته المتجردة واقفة بجواره ، وكانت من اجمـل نساء العرب في عصرها .. فحاولت بحركة رشيقة مـن يدها ان تغطي وجهها بالنصيف .. فسقط من يدها .. فنظرت الى الشـاعر بطرف فاتن . وهي تحاول ان تغطي وجهها بمعصمها البض ، فاثارت نظرتهـا المعبرة كوامن الاحساس بالجمال والفتنة في نفس الشاعر ، وغيرت من حالته .. فلاحظ الملك النعمان ما حدث له .. فطلب منه أن يصف جمال المتجردة ، فتحرج في البداية ، وخاف ، لكنه استجاب تحت تأثير الحـاح النعمان ذاته ، وتأثير النزعات الغامضة التي كانت تتفاعل في داخله .. فوصفها بقصيدة رائعة عدت من عيون الشعر الوصفي الغزلي الجاهلي .. ومطلعهـا :

امن آل ميـة رائـح ام مغتـدي

عجـلان ذا زاد وغـير مزود(١٢)

وصف فيها نظرة المتجردة الموحية ، وما تحمل في مضمونها من اشارات عميقة دالة ، وهي ترنو اليه بطرف فاتر .. نظرة عجيبة شفافة .. نفذت كالسهم الى صدره ، واصابت سويداء قلبه وبعثت في اوصاله الخدر الممتع ، قال :

نظرت بمقلة شادن متربب
احوى احم المقلتين مقلد
نظرت إليك بحاجة لم تقضها
نظر السقيم الى وجوه العود
تجلو بقادمتي حمامة ايكة
بردا أسف لثاته بالأثمد(١٤)
كالأقحوان غداة غب سمائه
جفت أعاليه وأسفله ندي(١٥)

من الشعراء المحبين من جعل الاشارات علامة من علامات الحوار مع المحبوب عند اللقاء . قال مسلم بن الوليد الانصاري :

جعلنا علامات المودة بيننا
مصايد لحظ هن اخفى من السحر
فاعرف منها الوصل من لين طرفها
واعرف منها الهجر بالنظر الشزر
وفي كل يوم خشية من صدودها
ابيت على ذنب واغدو على عذر(١٦)

فالشاعر العاشق يدرك من نظرة حبيبته حالتها النفسية ، فاذا اشارت اليه بطرف ساج . وعين رضية ، اطمأن قلبه . وذهب قلقه ، وغمرته السعادة ، واذا كانت نظرتها شزراء حانقة ، أدرك أنها غاضبة عليه ، فيشعر بالحزن . والجزع ، وتذهب من عينيه متع النوم ، ويقضي لياليه يفكر بالذنب الذي اقترفه في حقها.. يرسم الخطط للاعتذاراليها..

عمر بن ابي ربيعة ، شاعر غزلي مشهور .. أمضى حياته متنقلا من حب الى حب جديد .. فيما هو يطوف حول الكعبة في احد الاعوام ، رأى نسوة يتسارون وهن يرقبنه ، ويشرن اليـه ، فلم يأبه بهن خيفة اعين الناس التي ترقبهن خلسة ..

لما اعيتهن الحيلة في جذبه لمحاورتهن .. أو للاتفاق معه على مكـان يلتقي فيه بهن ، والجلوس معهن همست احداهن في أذن صغراهن قائلة: « تقربي منه ، وتصدي له ، واغمزيه في خفر ، واحذري ان يراك احـد من الناس .. » .. ففعلت ما أمرتها به ، تبعته ، وتصدت له ، غمزته بأسلوب حبي رفيق ، وهمست لمن أرسلتها قائلة : « لقد غمزته ، ولم يأبه بي ، وكأنه غير مبالٍ او خائف .. » وكأن الثالثة خشيت الفضيحة ، فقالت بلهجة متعللة تهمس لها : « كفا عن عبثكما حتى لا نفسد الطواف عليـه .. »

بهذه الصور الممتعة يرسم لنا الشاعر ما تضمنته لهجة الفتاة الثالثة من اليأس .. والذي فهمه من خلال الاشارات والدلالات التي كن يبدينها فيها .. وهي صور حية ، موحية ، مبدعة ، تكاد تنطق بأفصح العبارات وأبهاها ، تبهر ، تذهل ، وتمتع ، قال :

قومي تصـدي لـه ليبصرنـا

ثـم اغمزيه يـا اخـت في خفـر

قالـت قـد غمزتـه فأبـى

ثـم اسـبطرت تمشـي على أثري

قالت لها اختها تعاتبها

لا تفسدن الطواف في عمر(١٧)

يهيج الشوق بجميل بثينة ، يشعر بقلبه يضطرب . ونفسه تتوتر ، وبحاجة ملحة الى رؤية حبيبته يجد نفسه مرغما على ركوب راحلته والرحيل نحو ديارها .. فاذا وجد نفسه بين الناس وهم ينظرون اليه بريبة ، واهتمام ، يحاولون ان يكتشفوا الاسباب التي دعته للقدوم الى حيهم ، يحاولون ان يلتقطوا اية بادرة تدل على انه جاء من اجل بثينة .. ماذا يفعل وهو محاط بعيون المراقبين ؟

يعمد الى اساليب التضليل ، يوجه اهتمامه ، والتفاتاته الى نسوة غيرها في الحي لكي يظنوا ان هواه حيث ينظر .. واذا أعيته الحيلة .. واعيتها ، ولم يستطع رؤية وجه بثينة ، ولو عن بعد كي يقرأ فوق صفحة وجهها ، وفي نظرات عينيها الاشارات الدالة على حبه ، وسعادتها بلقائه .. ليشعر بالارتياح .. اذا لم يستطع رؤيتها ، فانه يرفع وجهه نحو السماء ، ينظر اليها ، ويحلم ، يتخيل انه يرى وجهها المشرق ، ويوافي طرفه في الفضاء .. فيشعر بالسعادة .. وقد يقف ويسأل عن اسماء سواها ، ويبعد عن دارها في حالة الخطر الشديد ، والخوف على حياتها وحياته ، وسمعتها وسمعته .. وقد يرسم فوق صفحة وجهه علامات الكره وهو في احر لواعج الوجد ، كي يظن المراقبون ان علاقتهما قد تحولت ، وتبدلت من الحب الى البغض .. يقول :

سامنح طرفي حين القاك غيركم

لكيما يروا ان الهوى حيث انظر

اقلب طرفي في السماء لعله

يوافق طرفي طرفكم حين ينظر

واكني باسماء سواك واتقي

زيارتكم ، والحب لا يتغير

فكم قد راينا واجدا بحبيبه

إذا خاف يبدي بغضه حين يظهر(١٨)

هذا الموقف الذي ابداه ، وكما صوره لنا في ابياته السابقة هو ما اتفقا عليه من قبل ، او انها نصحته بأن يتخذ مثل هذا الموقف اذا جاء لزيارتها ، يقول قبل ذلك في القصيدة :

عشية قالت لا تضيعن سرنا

إذا غبت عنا ، وارعه حين تدبر

واعرض إذا لاقيت عينا تخافها

وظاهر ببغض إن ذلك استر

وفي مرات اخرى ، يتخذ جميل بثينة ذات الموقف عندما يزور ديار حبيبته ، يضللهم ، وهم يراقبونه بلهفة واهتمام ، يحاولون معرفة ردود فعله تجاه بثينة من نظراته ، وسكناته وتصرفاته .. ولكنه يدرك هذا ، فيعمد عند وصوله الى ديارها الى محادثة نسوة اخريات ، ويأخذ في توزيع نظراته ، وهي محملة بتعبيراتها المصطنعة بين هذه ، وهذه .. اما ما كان يجيش في صدره فأمر مختلف تماما ، يبلغ حدود التناقض المريع :

ويحسب نسوان من الجهل انني

إذا جئت إياهن كنت اريد

فاقسم طرفي بينهن فيستوى

وفي الصدر بون بينهن بعيد(١٩)

ولا يختلف شعراء الحب الآخرون عن جميل بثينة بكثير .. الفوا هذا الاسلوب من اللقاء مع الاحبة ، ووداعهن ، والتفاهم معهن بالاشارات .. ذو الرمة الشاعر احب مياً ، ولم يستطع الزواج منها ، فامضى حياته ينشد شعر الحب فيهـا ، يستفتح قصائد الوجد باسمها يناجيها ، ويحاورها ، ويرسم لنا في كل قصيدة قصة من قصص اللقاء ، والوداع ، والحب والغرام .. والحزن ، والالم .. يقول من قصيدة نظمها بعد ذهابه لوداع اظعان مي :

نظـرت الـى اظعـان مـي كانهـا

ذرى النخل او اثـل تميل ذوائبـه

فابديت مـن عينيَّ والصدر كاتـم

بمغـرورق نمّـت عليـه سـواكبه

تراءى لنا من بـين سجفين لمحـةً

غـزالٌ احـم العـين بيض ترائبـه

فلـم يسـتطع إلفٌ لإلفٍ تحيـةً

من الناس الا ان يسلم حاجبـه(٣٠)

ذو الرمة لا يجد امامه عند الوصول الى ديار حبيبته لوداعها غير ان ينظر اليها ، وهي خلف الستائر .. يقف معنّى مبهورا ، يتحين الفرصة كي تطل ويراها ، وهو في حالة يرثى لها ، عيناه تذرفان الدمع .. يبكي بحرقة .. لانه لا يقدر أن يقول لها كلمة وداع واحدة ، فضحه الدمـع تراءت له حبيبته من بين السجف للحظة قصيرة .. استطاعت خلالها ان تودعه باشارة من حاجبها ..

في هذه الابيات يكمن الحزن العميق ، يتفجر اليأس ، تنبع بالقنوط .. تدفع بالمتلقين الى الاسى يجعلنا الشاعر شركاء له في الموقف ؛ نرسم في

خيالنا حاجب حبيبته وهو يشير اليه بتحية الوداع من خلال السجف .. يدفعنا للرثاء له ، والبكاء معه .. اتعب المسكين نفسه وجاء من مكان بعيد ، قطع كل هذه المسافات الشاسعة لينال كلمة وداع رقيقة ترد له جأشه .. تخرج من بين شفتي غاليته ، تعيد الى قرارته الاطمئنان .. لكنه لم يحصل على غير اشارة حاجبها ، وقد تكون هذه الاشارة عنده اروع وامتع من اية عبارة في اللغة ..

في ابيات لذي الرمة من قصيدة اخرى ، شفافة ، رقيقة ، عذبة ، صافية كقطرات المياه التي تنبثق من بين الرمال في واحات شبه جزيرة العرب .. يذهب الشاعر لزيارة مي في أهلها ، يرسم لنا صورة الحي ، وسكانه .. هم فريقان .. فريق مرتاب غيور منافس .. وآخر مستبشر بشوش .. ينتظر اطلالته بلهفة :

وفي الحي مما تتقي ذات عينه فريقان مرتاب غيور ونافس

ومستبشر تبدو بشاشة وجهه الينا ومعروف الكآبة عابس

راته ، ناهدته ابتسامة ندية شفافة ، فيها كل الامل ، والوله ، فيها سحاب الربيع الماطر يغرق ازاهير الاقحوان .. وتمادت في الحذر . وهي تخالسه نظرة من عينيها ، تعبر له بها عن حبها الشديد ، وهيامها القوي به .. وهي خائفة حذرة .. تشير اليه الماحا بخدود أسيلة ندية ، تبهر النظر ، وتفتن القلب ، وتضيع اللب :

تبسمن عن غر كان رضابها

ندى الرمل مجته العهاد القوالس(٢١)

على اقحوان في حنادج حرة

يناص حشاها عانك متكاوس(٢٢)

وخالس ابواب الخدور بعينه

على شدة الخوف المحب المخالس

والحسن لمحاً من خدود اسيلة

رواء خلاما ان تشف المعاطس(٢٣)

في كل حالة وداع ـ بحسبها المحبون الاخيرة ـ قلوب تحترق باللوعة والوجد . في كل رحلة وداع للمحبين نفوس تضطرب ، وتأوهات تتصاعد، وآلام نفسية تتفاقم ، واكباد تتفتت . .

ذو الرمة مرة اخرى ، ورحيل لمي جديد . . ذو الرمة يعلم ان اهل مي سوف يرحلون عن الديار . . فيسرع كي يحظى بكلمة وداع من حبيبته . . يجيش الوله في قلبه ، ويحتدم الشوق في كيانه ، ويلتهب الحزن في إهابه . . فما يكاد يرى ركب أهل مي وهو يتهادى في طريقه ، ويأخذ في اقتحام الوهاد حتى تتهاوى مقاومته ، وتنسكب دموعه فوق خديه . . لم تستطع ان تخاطبه بكلمة وداع واحدة كما فعل اترابها . . سوى ان تستغل الفرصة وترسل إليه من اصابعها بتحية الوداع . وقف مبهوتا . اخذ الهوى بحلاقيمه ، واخرسه فلم يستطع ان ياتي بشيء ، لم يقم باية بادرة يرد بها على اشارتها المودعة :

غداة امترت ماءَ العيون ونغّصت

لبانا من الحاج الحدور الروافعُ

غدون فاحسنّ الوداعَ ، ولم نقل

كما قلن إلا ان تشير الاصابع

واخذ الهوى فوق الحلاقيم مخرسٌ

لنا ان نحيي ، او نسلم قانع(٢٤)

عندما ملك جاشه ، وارتدت أنفاسه إليه ، وعرف آية الفراق ، وهاج به الشوق من جديد ،راجع نفسه .. فرأى أنه لم يدرك حاجاته منها ، ولم يشف غلته ، أراد أن يحظى بما فاته من وداع يشفي غليله منه ، واكب براحلته ركب حبيبته ، والوجد يتلهب في قلبه ، وقلبه ينتفض داخل اضلاعه حتى يكاد يقضها ، ويشقها ليخرج منها ؛ وصل واختلط بالناس ، اقترب من راحلتها ، راته من خلال الستور ، خالسته بنظراتها الوالهة من خلال باب الخدر .. رنت إليه بعينين فاحمتين .. رمقته بحدب وتحنان .. أشارت اليه بابتسامة من شفتيها .. رأى فيها ابتسامة مشرقة ، والهة .. نمت عن الحب ، والحزن ، والشوق ، والخوف :

فلما عرفنا آية البين بغتة
وهذا النوى بين الخليطين قاطعُ
لحقنا ، فراجعنا الحمول ، وإنما
يتلّي ذبابات الوداع المراجعُ(٢٥)
فلما تلاحقنا ولا مثل ما بنا
من الوجد لا تنقض منه الأضالع
تخالن ابواب الخدور باعين
طرابيب ، والألوان بيض نواصعُ(٢٦)
وخالسن تبساماً الينا كانما
تصيب به حبَّ القلوب القوادع(٢٧)

أحب الشاعر نصيب بن رباح مولى عبد العزيز بن مروان فتاة من حيه ، وأحبته . فلم يوافق أهلها على زواجهما .. لأنه كان أسود اللون ، ومنعوها من لقائه او التكلم معه .. فكان إذا هاج به الوجد ، واستبد به

الحب .. اندفع الى الطريق يجلس عليه الساعات الطوال ، يترقب مرورها كي يخالسها النظر ، ويسلم عليها باشارة من عينيه .. إن لم تستطع التسليم عليه :

جلست إليها كي تمر لعلني

اخالسها التسليم إن لم تسلم

فاذا مرت ورات الوشاة المراقبين يترصدونها .. اخذت حذرها ، فلا ترد على اشارته من الخوف ، وكتمت دموعها مجبرة حتى لا تشي بها .. وفيها الاشارة له :

فلما راتني ، والوشاة تحذرت

مدامعها خوفاً ولم تكلم

هذا ابلغ ما في الحب من قسوة .. حتى البكاء لم تستطع التعبير به عن حالتها .. لذا لن نستغرب بعد هذا ان ينتقل الشاعر في الابيات الى رثاء المحبين جميعاً فيقول :

مساكين اهل العشق ما كنت اشتري

حياة جميع العاشقين بدرهم(٢٨)

الخلاصة : الاشارة ــ كما رأينا ــ في حالات الشعراء ، والمحبين المتيمين الذين لم تكن تسنح لهم الظروف باللقاء امام الناس ، واستخدام الحوار لبث النجوى .. كانت الوسيلة الوحيدة المتاحة لهم ، تغني عن الكلام والحديث ، والرسل ، وتوضح غايات النفوس ، ومرامي القلوب ، ترد الروع ، وتشفي الغليل ، وتريح الأفئدة من العناء ..والاشارةبالعيون ابلغها دلالة ــ كما يقول ابن حزم ــ فنظرات العيون عند العشاق تفصح عن حالات الشوق والصد ، والشغف والالم ، والوله واليأس ، والتوق

والحزن . والراحة والتعب ، والسعادة والشقاء .. ولعل أبلغ ما جاء في وصف النظرة في شعر المتيمين ، قول الشاعر :

إذا جئتهـا وسـط النسـاء منحتها

صـدوداً كان النفس ليس تريـدها

ولي نظرة بعـد الصـدود من الجوى

كنظرة ثكلى قد اصيب وحيـدها(٢٩)

الهوامش :

(١) ديوان ابي الطيب المتنبي ، بشرح أبي البقاء العكبري . القاهرة ١٩٥٦ ج١ ص ١٢٣ .

(٢) العقد الفريد لابن عبد ربه الاندلسي ـ بيروت ج٦ ص ٢٠٩ ، نسبهما المؤلف للشاعر ابي نواس في فهرس الاشعار ج٧ ص ٢٦٥ .

(٣) هامش المجلد : من ديوان ابي الطيب المتنبي ، مرجع سابق ص ١٢٣ .

(٤) ابن حزم : هو ابو محمد علي بن احمد ، من مولدي الاندلس ، من اسر اسبانية ، اعتنقت الاسلام ، او من فارسية ، جاء جده الاعلى مع اوائل المسلمين . ولد عام ٣٨٤ هـ . كتب في كافة العلوم ، وتفوق في الفقه والحديث ، والاصول ، توفي في العام ٤٥٦ هـ .

(٥) دائرة معارف البستاني بيروت ١٩٥٦ جزء ٢ ص ٤٤٤ ـ ٤٥٤ .

(٦) مجلة الفيصل عدد ١٢٢ ص ٩٨ مقال للمرحوم ابراهيم زكي خورشيد .

(٧) وردت هذه الابيات في عديد من كتب الادب العربي دون نسبة لقائل ـ على حد علمي ـ انظر على سبيل المثال العقد الفريد ج٦ ٢٠٩ ـ ٢١٠ .

(٨) من اشهر العشاق الشعراء في تاريخ الادب العربي .

(٩) لسان العرب لابن منظور . طبعة دار المعارف مصر . ص ٢٣٥٨ .

(١٠) ديوان شاعرات العرب . بشير يموت بيروت ١٩٣٤ ص ١٥٩ .

(١١) القول الأول : قول عربي مأثور ، القول الثاني للإمام علي ابن أبي طالب عليه السلام . العقد الفريد ج٢ ص ٢٦١ .

(١٢) ديوان النابغة الذبياني . تحقيق بشير يموت بيروت ١٩٣٤ ص ٢٤ .

(١٣) المقلة : الشحمة التي تجمع البياض والسواد ؛ الشادن : من أولاد الظباء الذي قد شدن أي نما وترعرع ؛ أحوى : مأخوذ من الحوة وهي حمرة تضرب الى السواد ، المقلد : الذي قلد بالحلي ، وزين بها .

(١٤) تجلو : تكشف عند الابتسام : القادمة : ريشة في مقدم جناح الطائر . وهي أربعة ؛ أسف لثاته بالاثمد : أي ذرت بالاثمد : كانوا يغرزون اللثة بالابرة . ثم يذرون عليها الهدا ، فيبقى سواده ، ويحشون موضع الثغر .،

(١٥) ديوان النابغة الذبياني .. مرجع سابق ص ٢٥ – ٢٦ – ٢٧ .

(١٦) العقد الفريد مرجع سابق ج٢ ص ٢٦٢ .

(١٧) الغزل عند العرب . لمجموعة من الادباء . دار المعارف . القاهرة ج١ ص ٧٣ .

(١٨) ديوان جميل بثينة . طبعة بشير يموت ١٩٣٤ بيروت .. وفي القصيدة أبطاء . في انظر وينظر ..

(١٩) المرجع السابق ص ٢١ .

(٢٠) ديوان ذي الرمة . طبعة بشير يموت بيروت ١٩٣٤ ص ١٤ .

(٢١) العهاد : أول مطر الربيع ؛ القوالس : جمع قلس ، وهو السحاب .

(٢٢) الجناذح : مفردها جندح ، وهي الرملة التي تنبت فيها الازهار ؛ يناصي : يقابل ؛ حشاها : ناحيتها ، العانك : الرمل الكثير ، المتكاوس : العشب الكثير الملتف ..

(٢٣) الجناذح : مفردها جندح ، وهي الرملة التي تنبت فيها الازهار ؛ يناصي : يقابل ،

(٢٤) المرجع السابق ص ٥١ – ٥٢ .

(٢٥) "يتلى : يصرع، يصاب بالصرع،ذبابات : مفرد ذباب ، ويعني به الجنون ، المراجع: من النساء التي يموت زوجها عنها ، فترجع الى أهلها ..

(٢٦) غرابيب : سود ، فاحمة .

(٢٧) القوادع : مفردها قدعة ، وهي كثرة البكاء . ديوان ذي الرمة مرجع سابق ص ٥١.

(٢٨) تزيين الاسواق في أخبار العشاق لداود الانطاكي . بيروت ج١ ص ٨٠ .

(٢٩) المرجع السابق ص ١٥٧ .

تعلم اللغة الأم

ترجمة محمد حسن ابراهيم

ان جميع الأطفال يولدون مزودين بقدرة فطرية على تعلم الكلام . وهم يمرون ، مهما كان تصرف اهلهم ومهما كانت بنى لغاتهم ، بالمراحل نفسها ، فهم يبدؤون في سن واحدة تقريبا ، بتجميع الكلام كلمتين كلمتين ، وينتقلون بعد ذلك الى مرحلة صياغة الجمل .

ـ محمد حسن ابراهيم : مترجم عن الفرنسية ـ له عدة اعمال في ميدان الترجمة .

* عن مجلة البحث العدد ١٢٢ الصادر في باريس عام ١٩٨١ باللغة الفرنسية .

بقلم دان سلوبين Dan Slobin أستاذ علم النفس في جامعة بركلي ـ مقاطعة كاليفورنيا ـ الولايات المتحدة المتخصص في الدراسات المقارنة في مجال اكتساب النطق في لغات مختلفة . وهو ايضا نائب رئيس الجمعية الدولية من أجل دراسة لغة الاطفال .

وقد نشأ منهج تام ، هو علم النفس الخاص باللغة او سيكولوجيا اللغة Psycholinguistique ، يسعى لتحديد طبيعة قدرة الأطفال هذه على تعلم اللغة ولتحديد كيفية عملها .

كيف يتعلم طفل صغير التكلم ؟ لقد شغل هذا السؤال منذ زمن طويل الأهل والمربين والفلاسفة فعلى سبيل المثال ، هاكم ماكتبه حول هذا الموضوع القديس اوغسطين ، في أواخر القرن الرابع : « ... وحيث أنني كنت قد بلغت سناً لم اعد فيها طفلا صغيراً لا يتكلم بل صبياً صغيراً يتكلم . اتذكر ذلك اذ منذ ذلك الحين اخذت الاحظ كيف تعلمت التكلم . لم يكن اخوتي الاكبر سناً مني هم الذين علموني الكلمات بطريقة منتظمة . فأنا ، بتوقي الذي كان يتجلى في صرخات وزفرات وفي حركات شتى تقوم بها اعضائي ، بهذا التوق الى التعبير عن افكاري كي احصل على ما كنت ابتغيه ، دربت نفسي بنفسي ، انا العاجز عن التعبير عما اريد لمن اريد ، على استعمال الأصوات المختزنة في ذاكرتي ، بفضل القدرة على الفهم التي منحتني اياها يا الهي ... وبهذا الشكل ادركت ، وانا اواصل الاستماع لكلمات كانت تتكرر في جمل مختلفة ، بالتدريج ، ما كانت تعنيه تلك الكلمات . كنت اخضع حركات فمي لتوافق مع الاشارات فاستطعت بذلك أن اتوصل الى تقديم تعبير عن رغبتي . آنذاك تمكنت من أن اتبادل مع اقاربي تلك الاشارات المألوفة التي كانت تدل على رغباتنا . ثم اخذت ، منذ ذلك الحين ، اغوص في اعماق العلاقات الانسانية العاصفة ... » .

وقد انصبت على هذا الموضوع أيضاً أول تجربة في علم النفس سجلها التاريخ . اذ روى هيرودوت ان بساميتيشوس ، احد ملوك مصر في القرن السابع قبل الميلاد ، قرر أن يكتشف اصل اللغة البشرية . فامر ، من اجل ذلك ، بتربية طفلين ، بعيداً عن كل اتصال انساني شفهي . فاختير ، لهذا الغرض ، بطريقة عشوائية ، مولودان من عائلة عادية وعهد بهما الى راع . وكان على ذلك الراعي أن يعتني بهما ويغذيهما من منتجات قطيعه . وقد حظر عليه حظراً صارماً توجيه اية كلمة اليهما كان بساميتيشوس يرجو أن يتوصل ، بهذا الشكل ، الى معرفة الكلمة

الاولى التي سوف تصدر عن الطفلين ، عندما يتجاوزان مرحلة لجلجة الاطفال التي لا تفهم .

اتى الراعي ، في الوقت المحدد بعد سنتين ليروي للملك كيف « نطق الطفلان وهما يعدوان صوبه واذرعتهما ممدودة بكلمة (بيكوس) » . وبعد تحقيق وتدقيق وجد أن كلمة (بيكوس) تعني (الخبز) ، بلغة الفريجيين . وقد وجب على المصريين ، بناء على ذلك ، ان يتخلوا عن ادعاء الاقدمية ، واعترفوا بها للفريجيين ...

وهذه التجربة ، الموغلة في القدم ، في علم النفس الخاص باللغة او سيكولوجيا اللغة Psycholinguistique ، تستند ، في الواقع ، على قضية نظرية بالغة الاهمية : الى اية درجة يتحدد اكتساب اللغة بعوامل البيئة والى اي مدى يعتمد على القدرات الفطرية ؟ ان الجواب الذي قدمه هيرودوت لم يعد مقبولا ، في هذه الأيام : فتنوع اللغات البشرية ، وحقيقة أن كل طفل يتعلم لغته الخاصة يحظران علينا التسليم بان بامكان لغة أن تنبثق من تلقاء نفسها ، عند الولادة . او أن بامكان ملكة التكلم ان تتجلى في غياب اي تفاعل لفظي . ومع ذلك ، نعتقد أن الكائن البشري يولد مزوداً بالقدرة على تعلم اللغة . وطبيعة هذه القدرة هي التي تسعى سيكولوجيا اللغة الى تحديدها . وقد اتاحت مقارنات مفصلة ، بين لغات مختلفة واطفال يتكلمونها ، وضع خطوط عامة لنظرية اكتساب اللغة .

سيكولوجيا اللغة والنمو (développement) العقلي

نشأت سيكولوجيا اللغة في مطلع الستينات من هذا القرن من اجتماع علم النفس وعلم اللغة . وقد اتسع هذا المنهج بسرعة ونشأ عنه فرع ينصب ، بصورة خاصة ، على مسألة النمو . حدث ذلك عندما طرحت مسألة اكتساب الطفل الصغير للغة . ولا شك في ان هذه المسألة ليست جديدة . اذ ، منذ أواخر القرن الثامن عشر ، قام فلاسفة وعلماء لغة بتدوين يوميات تتحدث بالتفصيل عن تقدم اطفالهم اليومي في تعلم اللغة . الا ان مسجل الصوت هو ما اتاح جمع وحفظ عينات كافية ودقيقة عن لغة الاطفال ، كما اتاح تحليل تفاصيلها .

وقد حصلت الدراسات الاولى من هذا الطراز ، في الولايات المتحدة ، في عقد الستينات . وكان الفضل في ذلك يعود الى روجر براون من جامعة هارفارد ، وسوزان ايرفان ـ تريب ، وويك ميللر من جامعة بيركلي . بعد ذلك ، اغتنى مجال البحث كثيراً ، بفضل تسجيلات سمعية ـ بصرية لأطفال من انحاء العالم جد مختلفة ولدراسة اللغة في ايامنا ، شعبية عالمية . وتعقد « الجمعية الدولية من اجل دراسة لغة الطفل » مؤتمرا كل ثلاث سنوات في مدن بعيدة عن بعضها بعداً شاسعاً مثل لندن وطوكيو وڤانكوڤر .

ويجب أن نشير الى أن دراسة لغة الطفل ، من الناحية النفسية واللغوية ، تصادف بعض المشاكل . فقبل كل شيء ، ان سيكولوجيا اللغة ، باعتبارها منهجاً علمياً ، هي الآن في المرحلة الوصفية من مراحل نموها . من جهة اخرى ، ان المتحول الذي يهتم به هذا العلم بعيد عن ان يكون بسيطا وعن ان تكون معالجته المباشرة ممكنة . والمسالة هي ، في الحقيقة ، مسالة ادراك التغير الطبيعي الذي يعود الى تنوع اللغات الأم التي يتم اكتسابها والتكلم بها في جميع انحاء العالم . وأخيراً ، ان التجريب معقد في معظم الاحيان . ولا نستطيع ، لاسباب اخلاقية واضحة ان نلجأ الى تجريب كتجريب پساميتيشوس . وعلينا ، والحالة هذه ، استخدام اجراءات قصيرة الاجل تتضمن تدريبات خاصة او تعليم لغات مصطنعة . الا ان لهذه الطرق حدوداً ، فهي تتيح ، فقط ، تأكيد دور عوامل النمو الطبيعية التي تستطيع الملاحظة المنظمة ، وحدها ، جعلها واضحة .

من اجل ذلك اعتمدنا في حديثنا عن « الكليات اللغوية » على التجريب « الطبيعي » وحسب . وهو ما يوفره لنا تنوع لغات العالم . وقد قصرنا حديثنا ، ايضاً ، على تعلم اطفال اسوياء للغة .

وقد اتاحت لنا دراستنا للغات جديدة طرح بعض الاسئلة النفسية الاساسية : هل يتوقف اكتساب اللغة على سياق رتيب مستقل عن بنية كل لغة ؟ هل تؤثر البنية اللغوية الخاصة بكل لغة على وتيرة النمو ؟ هل يكشف تكيف الطفل مع بنية لغته الام عن آليات ادراكية عامة ؟ وهل التكيف دلالة لاستطاعته ترميز لغة ؟

اكتساب بنية اللغة

نعرف ، بفضل المقارنات بين الثقافات ، أن اكتساب اللغات يتم بطرق متشابهة وخلال فترات زمنية متماثلة . فلا توجد لغة يصعب تعلمها أكثر من غيرها ـ ما دام الامر يتعلق بلغة أم . وهذا ما يجيز لنا ان نقول بان كل لغة أم سهلة المنال بآليات تعلم نظرية واحدة ، وبمجموعة كليات واحدة .

مع ذلك ، هناك مكونات نوعية وفردية تخص لغة معينة ، يمكن تكون أسهل تعلماً من مكافئاتها في لغة أخرى .

فالفروق الموضعية ، التي يمكن ان تلاحظ في عملية اكتساب عناصر مختلفة اللغات ، تكشف ، هي الاخرى ، آلية اكتساب اللغة .

هل يكفي التقليد من اجل تعلم النطق ؟

يدهش الانسان العادي ، في معظم الاحيان ، أمام تعقيد الأسئلة التي يطرحها عالم اللغة . فالمسألة ، بالنسبة له ، بسيطة : فالطفل يتعلم التكلم بتقليده البالغين . مع ذلك يكفي أن نراقب ما ينتج عن الاطفال كي ندرك عدم كفاية هذا التأكيد . . .

ان الطفل يمتلك القدرة على تحليل بنية اللغة وعلى القيام بنشاط ذكي ، وقد تحدث بعض اختصاصي اللغة عن « موهبة مبدعة » . حتى أن العالم اللغوي السوفييتي كفو زديف شبه ابداعات الاطفال اللغوية بابداعات الكتاب .

إلا ان أصالة اللغة الطفولية ليست السبب الوحيد الذي يدفع المتخصصين الى رفض التأويل المتعلق بالتقليد . فهناك ما هو أعمق من ذلك وما هو أكثر اتصافاً بالعلمية ويتأسس على علم اللغة المولد الذي يؤكد أن القدرة على تعلم النطق فطرية . وإذا سلمنا بان اللغة نشاط مولد ، فاننا نفترض بأن كل جملة ، أو تقريباً كل جملة ، تنتج في لغة معينة ، هي حدث جديد وفريد . لكن على هذا الحدث ان يكون متماسكاً

مع المنظومة التحتية الخاصة باللغة (أي قواعد اللغة) . وبهذا الشكل يتضح ان الطفل لا يستطيع ان يقلد كل الجمل التي سوف يقولها او يفهمها خلال حياته . اضف الى ذلك ، أن ما يكتسبه الطفل ليس الجمل نفسها (وهي أحداث جديدة في الوقت الذي ينتج فيه) ، بل المنظومة التحتية ، قواعد اللغة (النحو) . واذا كانت النقطة النهائية ، في سياق تعلم اللغة الام ، هي اكتساب قواعد اللغة ، فان الطفل لا يستطيع التوصل الى ذلك بتقليد مجموعة معينة من التعابير . انه ، على العكس من ذلك ، يحتاج الى الاجراءات الخاصة بتحليل التعابير التي تتيح له أن يدرك معناها ويستعملها . وهكذا نرى ان على الطفل ان يتمكن من تحليل التعابير وفق خواصها النحوية (بنائها ذي الصلة بالقواعد) ووفق ماله صلة بدلالات الالفاظ (معاني الكلمات) ووفق الاوضاع العملية التي استخدمت فيها (المظهر النفعي اللغة) . والتقليد لا يستطيع ، بأي شكل من الاشكال ، تلبية احتياجات معقدة الى هذا الحد .

وقد تركزت المناقشات ، على طبيعة هذه الاجراءات ذاتها ، في مرحلة سيكولوجيا اللغة التي تلت المرحلة الشومسكية التي اكدت ان القدرة على تعلم النطق فطرية . آنذاك غدت المسالة مسالة تعريف « كليات اللغة » : « البنى التحتية لمختلف اللغات المتكلمة » .

واذا كان التقليد لا يستطيع أن يأخذ بالحسبان مسالة اكتساب الكليات اللغوية فيجب علينا ان نسلم بان لدى الطفل قدرة بنيوية تتمكن من أن تحفظ للغته صيغها الشمولية . لكن ، الا يمكن أن ينطوي وضع ذهني الى هذه الدرجة ويتركز على الطفل ، على اخطار ؟ لماذا يجري الحديث عن تعلم ؟ الا نجد أنفسنا امام تناقض تام عندما نعارض النظرية ، التي طرحت للتو ، مع الوقائع ؟ وبشكل خاص ، ماهو دور الاهل ؟

دور الاهــل

الوقائع جلية : فالاهل الذين يشغلهم ، بصورة عامة ، امر الحوار مع أطفالهم على احسن وجه ممكن ، لا يصححون اخطاءهم اللغوية الا ماندر .

وبهذا الشكل تمر اخطاء الاطفال دون ان ينتبه اليها الاهــل والاطفــال انفســـهم .

وقد قام ، في الولايات المتحدة ، روجر براون ومساعدوه بمراقبــة نمو اللغة لدى عدد من الاطفال خلال سنين عديدة . وقد سجلوا بشـــكل منتظم حوار الاهل الاطفال بمعدل جلستين اسبوعيا وفي بيئتهم الاعتيادية. كانت النتائج واضحة كل الوضوح : الاستحسان أو عدم الاستحسان الذي يبديه الاهل يكون ، بصورة عامة ، متوقفا على مدى صدق التعابير الناتجة وعلى مناسبتها للناحية الاجتماعية . بهذا الشكل ، تتم المصادقة على التعابير التي تصدر عن الاطفال عندما تكون صادقة وتكون صائبة اجتماعيا وذلك مهما كانت صياغتها النحوية . فالجانب النحوي ، والحالة هذه ، لا يتدخل في التفاعل اهل ــ اطفال . وهذا ما يجعل النتيجة النهائية لهذا التعلم تبدو غريبة بعض الشيء ، على حد تعبير براون : « فاتسان بالــغ تكون لغته سليمة من الجانب النحوي الا انها لا تكون عظيمة الاتصــاف بالصــدق ... »

وهذه الظاهرة لا تقتصر على الثقافة الغربية ، كما تدل على ذلــك المقارنات بين الثقافات ... فالاهل ، في كل مكان وبالنسبة لكل لغة ، لا يصححون اخطاء اطفالهم النحوية ، ورغم ذلك يكتسب الاطفال اللغة بوتائر متماثلة أينما كانوا .

اضف الى ذلك ، انه عندما يوجد اهل يصححون اخطــاء اطفالهم النحوية بشكل منظم فاننا لا نرى من جانب هؤلاء الاطفال القدر نفســه من عمليات « الضبط » ... واستمرار عمليات الضبط والاخطاء النحويــة يثبت ، في الواقع ، مقاومة الاطفال الشديدة للتدريب او التعليم الشفهي المباشــر .

اذا كان الاهل لا يعلمون اطفالهم التكلم بتصحيح اخطائهم النحوية ، الا يكون واجبا عليهم أن يجعلوا من انفسهم قدوة لهم ، على الاقل ؟ لقد أتاحت دراسـات مقارنة بين الثقافات ايضاح المسألة بعض الشيء .

ففي مجتمعاتنا ، يجعل الاهل لغتهم تتوافق مع لغة اطفالهم . فهم يكونون جملا بسيطة وقصيرة كما يستخدمون كلمات تنسجم مع مفردات الاطفال . وعندما لا يكمل الطفل جملة يكملونها بدلا عنه ، كما يكملون التعابير ويجعلونها اكثر وضوحا . فكل مواقفهم تابعة لواقع انهم يعتبرون طفلهم كائنا منفتحا لم يتوصل بعد ، بشكل تام ، الى تطويع دقائق تعلم اللغـة .

وهناك حالة مناقضة لحالة مجتمعاتنا ، بشكل جوهري ، هي حالة سكان ارخبيل ساموا في المحيط الهادي ، حسبما اظهرت ذلك دراسات قام بها الينور أوش في عام ١٩٨٠ . فكلام اطفالهم المشوش لا يبدو ، بالنسبة لهم ، ذا دلالة ، أو على الاقل ، لا يسعون الى تفسيره باعتباره ذا دلالة . وهم ، بالمقابل ، لا يحاولون جعل لغتهم الخاصة تتوافق مع مستوى فهم الاطفال . وتجدر الاشارة ، ايضا ، الى ان المحادثات أهل اطفال ، في هذا المجتمع ، محدودة جداً .

فالاطفال الاكبر سنا هم ، بصورة عامة ، الذين يهتمون بالاطفـال الصغار في العائلة . ومن ذلك ، يتعلم اطفال سكان ارخبيل ساموا لغتهم بطرق شبيهة كل الشبه بالطرق التي يتم بها تعلم اللغات الاخرى . وعلى الاخص شبيهة بما يحصل بالنسبة لاطفال الكالولي في غينيا الجديدةالذين درس حالتهم بامبي شييفلان عام ١٩٧٩ .

وبالنسبة للكالولي ، يجب ان تعلم اللغة للاطفال بطريقة منظمة . وينظرون الى الاطفـال ، منذ ولادتهم ، على انهـا كائنات وهبت ارادة التواصل . وعلى البالغين ، حسبما تواضـع عليه المجتمع ، ان ييسروا عملية اكتساب اللغة بالتقليد .

ان عملية اكتساب لغة الكالولي ، رغم هذا التدريب الدقيق،لاتتم بوتيرة اسرع من الوتائر التي تتم بها عمليات اكتساب غيرها من اللغات . والاخطاء التي يرتكبها اطفال الكالولي تبلغ درجة الأخطاء التي تحصل في اللغات الاخرى .

وعلى هذا ، نستطيع القول بأن للمجتمعات المختلفة تصورات مختلفة عن لغة الطفل وبالتالي عن الطفل نفسه . فالبعض يتصور الطفل كائنـا موهوبا ، فيما يتعلق بالتواصل بالكلام ، بينما يوجد آخرون لا يطرحون على انفسهم المسألة ، على مايبدو . ومع ذلك ، ليس هناك مايدل على ان هذه التصورات تؤثر ، بشكل مباشر ، على سياق اكتساب اللغة نفسه . اليس ممكنا ان يكون الطفل الانساني مزودا بـ « جهاز لاكتساب اللغة » يتيح له كشف البنية اللغوية ، عند ولادته ؟

هل مرحلة الكلمتين شاملة ؟

عندما يصبح عمر الطفل عامين (بزيادة أو نقصان شهرين الى ثلاثة اشهر تقريبا ، يأخذ بتجميع الكلام كلمتين كلمتين كي يعبر عن افكار بسيطة . حينذاك يكون ، بكل تأكيد ، قد تجاوز مرحلة تجزيء تدفق الاصوات الى كلمات ، ونسب الى هذه الاجزاء معنى ، وهذه المهمة ليست سهلة . ولكي ندرك ذلك ، يكفي ان نجرب ما يماثلها ونحن نصغي الى خطاب بلغة أجنبية . فبداية ونهاية كلمة لا يكونان واضحين الى الحد الذي نتصوره . أضف الى ذلك ، ان الطفل ، عندما يجمع بين كلمتين ، فانه يفعل ذلك كي يعبر عن شيء ما يتجاوز كل ما تستطيع كل كلمة ، لوحدها ، أن تعبر عنه .

والجمع بين كلمتين يكتسي طابع الشمول . نلاحظ ذلك عند أطفال ذوي لغات متنوعة ، عندما يكونون قد بلغوا مرحلة النمو نفسها . فالاطفال يبدؤون بالربط بين كلمتين قبل أن يبلغوا مرحلة تكوين جمل اكثر تعقيدا . وتحدد التعابير بكلمتين ، في كل اللغات التي تمت دراستها ، مفاهيم متماثلة : الرغبة (أريد لعبة) ، الملك (السيارة ـ لي) ، الوضعة (كرسي ـ هنا) ، النوعية (فستان ـ جميل) . بصورة عامة ، نعتبر أن الربط بين كلمتين يدل على تقدم لغوي لا على تقدم مفهومي .

وعملية الربط بين كلمتين هذه لا تملك دائما القيمة النحوية نفسها . ويمكن التمييز بين صنفين ، من هذا النوع من التعابير : تعابير تجمع بين

كلمتين لكل منهما معنى محدد ، عندما تؤخذ لوحدها : (فستان ـ ماما) ، (عصفور ـ أبيض) مثلا ، تعابير توفق بين كلمتين ، كلمة مليئة مكتملة المعنى ، وأخرى تؤثر على الاولى . مثلا نجد في التعبير (حليب ـ ايضا) أن كلمة « حليب » ذات معنى محدد وكلمة « ايضا » ذات قيمة مؤثرة . وبهذا الشكل تعد التعابير من النوع (حليب ـ ايضا) أساسا لتمييز نحوي جوهري بين الكلمات « المليئة » والكلمات « التابعة » ، التي يتولد منها ، فيما بعد ، ادوات مثل احرف الجر واسماء الأشارة وتصريفات الافعال الخ . فنحن ، اذا ، نستطيع النظر الى عملية التوفيق بين كلمتين على انها تجليات اولى لاكتساب لغة الاطفال مظهرا نحويا . وانطلاقا من هذه الصياغات الموجزة تتولد الجمل الحقيقية . مع ذلك ، نخطىء اذا خلطنا بينها وبين الجمل الحقيقية التي تحتوي على فعل وفاعل . ان التوافق كلمتين كلمتين هي ، بالتأكيد ، « نوى » لجمل مستقبلية ، بيد أنها لا تمتلك الطابع التجريدي الذي تمتلكه قواعد اللغة (النحو) .

نحو اكتشاف قواعد اللغة

على الطفل ان يتصدى لمهمتين اساسيتين كي يتغلب على مشكلة قواعد اللغة . فمن جهة ، عليه ان يعزل العناصر النحوية للغة والقواعد التي تعرف اصولها . ومن جهة أخرى ، عليه أن يحدد مدلول هذه البنى .

على سبيل المثال ، اذا نظرنا الى الصيغ التي تستعمل من اجل الوضعة المكانية للاشياء نرى ، في جميع اللغات التي درسناها ، أن كل العلاقات الخاصة بالموضعة تتجلى في وقت مبكر جدا . فمنذ مرحلة التعبير بكلمتين يحدد الطفل مواضع الاشياء الموجودة في بيئته ... ونتساءل كيف يمكن تعريف التقدم الذي يشكل دلالة على مرحلة الانتقال من الصيغ ذات الكلمتين الى التعابير اللغوية المعقدة الدالة على الموضعة ؟ وهل هذا التقدم مرتبط بخصوصية اللغة ؟

لقد وجد أن الموضعة ليست ذات دلالة تتم بالطريقة نفسها بالنسبة لجميع اللغات . فاللغات الهندية الاوربية ، على سبيل المثال ، تستخدم

حروف جر من أجل الدلالة على الامكنة . في حين ان لغات أخرى مثـل اليابانية والمجرية والفنلندية ... تستخدم الفاظا تضاف الى اواخـر الكلمات أو لواحق ، من أجل ذلك .

واخيرا ، هناك لهجـات افريقية تستخدم نوعي صيـغ الدلالة على المكان ... وقد لوحظ ان الدلالة على المكان ، عندما تتم باضافة الفاظ الى اواخر الكلمات ، يكون تعلمها افضل ... ويحق لنا ان نفكر بأنـه لاسباب ، لا نستطيع شرحها هنا ، تتعلق بالانتباه او بالذاكرة للمـدى القصير تكون نهايات الكلمات اشد رسوخا من بداياتها او أواسطها .وتدل المقارنات بين الثقافات على ان هـذه الظاهرة تتجلى في جميع اللغـات المتعلمة . وهي ، اضافة الى ذلك ، غير محصورة بدلالة الوضعة ... ونستطيع ، والحالة هذه ، ان نستنتج ان الجانب النحوي الذي ينصب على آخر الكلمات يكتسب بسرعة اكبر من الجوانب الاخرى (سلوبـين ١٩٧٣) .

وما ان يوفق الطفل في عزل دلالة نحوية معينة حتى يكون عليه ان يحدد مجال تطبيقها . والسوابق واللواحق واحرف الجر والالفاظ التي تضاف الى أواخر الكلمات تخضع لقواعد استعمال دقيقة ، تتعلق بمعنى التعبير . وهكذا يكون على الطفل ان يعرف متى يكون استعمال هـذه الادوات والاجزاء صحيحا او غير صحيح . ويمكن ان نلاحظ هنا ، كما في حالات اخرى ، التقدم الذي يتيح الطفل الانتقال من صيغ بسـيطة وقصيرة الى صيغ البالغين الدقيقة . على سبيل المثال ، اذا اخذناالتحديد النحوي لفاعل ومفعول فعل ما ، نرى في بعض اللغات القابلة للتصريف ، صيغا خاصة تدل على الذي يقع عليه الفعل : المفعول به . وقد وجد ان الطفل يوفق في تمييز الدلالة النحوية على المفعول به . لكنه بعد ذلـك على مجموعة جزئية من التعابير التي تتضمن فكرة الفعل المادي الذي يقع على مفعول ملموس ، فكرة فعل يغير حالة المفعول . فنحو الطفل ، اذا ، لا يكون ، في هذه المرحلة ، قد اكتسب طابع التجريد ، والتعميم الـذي يتصف به نحو البالغين ...

ومع ذلك ، اذا كانت صيغة المفعول به سهلة ، نسبيا ، فان مجال تطبيقها يمكن ان يكون واسعا ، الى حد ما ، حسب السن .

وقد لاحظ كفوزديف في عام ١٩٤٩ أن طفلا يبلغ من العمر حوالي سنتين لا يطبق خواص المفعول به على كل ما يقع عليه فعل الفاعل بصورة مباشرة ، بل على بعض الحالات فقط . فالتطبيق الصحيح لخواص المفعول به ، بالنسبة للطفل ، يتوقف على طبيعة الفعل المستعمل ...

نحو قواعد لغوية راشدة

تتركز الصعوبات ، في كل دراسة نمو ، بصورة اساسية ، على تمييز التقدم . ولدينا ، بشكل عام ، صورة واضحة عن بداية ونهاية سياق اكتساب اللغة . الا ان الانتقال من البداية الى النهاية يظل ، في معظم الاحيان ، غامضا .

لقد اجملنا وصف شمولية لغة الاطفال . يضاف الى ذلك ، اننا نعرف المميزات البنيوية الشاملة اللغات . وعلينا الآن أن نحاول تعريف طريق الانتقال من حالة قواعد اللغة لدى الاطفال الى قواعد اللغة الراشدة .

فكيف يحول الطفل قواعده اللغوية المنظمة والبسيطة والتي يمكن التنبؤ بها الى منظومة معقدة حافلة بالشذوذ ، وحيث تكون العلاقة بين الشكل والمضمون مبهمة ، في معظم الاحيان ؟

لقد استطعنا ان نثبت انه يوجد ، من الناحية العملية ، شكل (وسيط) بين لغة الطفل الصغير ولغة البالغ ، بالنسبة لجميع اللغات . وخلال هذه الفترة الانتقالية ، يحسن الطفل ويعمق لغته الام . وقد درست آنيت كارميلوف ــ سميث من جامعة جنيف ، بشكل مفصل ، التقدم اللغوي لمئات الاطفال السويسريين الناطقين بالفرنسية (في عام ١٩٧٩) . واستنادا الى تلك الدراسات ، نستطيع التمييز ، في نمو كل مفهوم لغوي ، بين مراحل ثلاث متتالية : المرحلة الاولى التي تتسم ، من حيث الظاهر ، باستخدام سليم للصيغ النحوية . والمرحلة الثانية التي

تبدو وكأنها تدل على تراجع : في هذه المرحلة تكون الصياغات ، في معظم الاحيان ، خاطئة . اخيرا ، المرحلة الثالثة التي تصبح من جديد ، من الناحية اللغوية ومن ناحية القواعد ، صحيحة ...

وقد أشارت آنيت كارميلوف ـ سميث الى ان الدلالة الخارجية المستفيضة ، بالنسبة للمرحلة الوسيطة ، تتيح جعل التمييزات اللغوية والنحوية الجوهرية ملموسة .

وأتاحت دراسات مماثلة للغات أخرى وصف هذا التقدم باعتباره متحولا طبيعيا في نمو سيكولوجيا اللغة . والمسألة ، هنا ايضا ، مسألة شمولية طابع تعلم اللغة الام .

ومرة اخرى ، نرى ان الطفل لا يتعلم الكلام بتقليده للكبار ، بل كما كان يقول القديس اوغسطين في القرن الرابع ، باستعماله قدرته على الفهم ، قبل كل شيء ...

* * *

نافذة على العالم

ترجمة واعداد

كمال فوزي الشرابي

آداب

●● الشاعر الارجنتيني خورخيه لويس بورخيس Jorge Luis Borges : نبذة عن حياته ومختارات من قصائده .

ـ كمال فوزي الشرابي : شاعر وأديب من سورية ، من مؤسسي مجلة القيثارة ، له عدد من الأعمال الشعرية .

يتحدر خورخيه لويس بورخيس من أسرة ميسورة ومثقفة . ولد ببوينس آيرس في عام ١٨٩٩ وتوفي بمدينة جنيف القديمة في عام ١٩٨٦ . أشرفت على تربيته مربية انكليزية فتعلم الانكليزية قبل أن يعرف النطق بالاسبانية . في عام ١٩١٤ ارسله والده الى جنيف لانهاء دراساته العليا ، وهناك تعلم الالمانية والفرنسية . اقام من عام ١٩١٩ الى عام ١٩٢١ في اسبانيا ، وعندما عاد الى بلاده انخرط في صفوف الطليعة الادبية الارجنتينية ، في حركة « الادباء المتطرفين » . وكان أكبر اساتذته في التفكير الكاتب الارجنتيني مانيدونيو فرنانديث . في عام ١٩٥٥ عين مديراً للمكتبة الوطنية ببوينس آيرس ، وقد احتفظ بهذا المنصب حتى اجبره عمى شبه تام أن يتخلى عنه . على أن هذا العمى لم يمنعه من السفر ومن التدريس في الجامعات سواء في بلاده او في اوروبا وامريكا . ويعتبر ادبه احد أكثر الآداب شهرة في امريكا اللاتينية واوروبا والعالم بأسره . وهو متنوع ومثير للحيرة .

بورخيس هو قبل كل شيء شاعر ، وهو قصاص وكاتب دراسات ايضاً ، لا بالمعنى المتعارف عليه بل بالمعنى الخاص به . وهو من جهة مواطن عالمي ومن جهة أخرى عاشق لمدينته بوينس آيرس وبلاده الارجنتين .

تتميز الاعمال الاولى لبورخيس بصفة كونها غنائية عاطفية ، تفيض بالحنين الى الوطن ، وتشهد على ذلك مؤلفاته (الولع ببوينس آيرس ، ١٩٢٣) ، و (القمر امامي ، ١٩٢٥) ، و (دفتر سان مارتان ، ١٩٢٩) و (حجم املي ، ١٩٢٦) ، و (لغة الارجنتين ، ١٩٢٨) . . . ولا يغيب طابع هذه العاطفة والحنين عن بقية أعماله وخصوصاً قصائده اللاحقة . على أن بورخيس بدأ منذ عام ١٩٢٥ ينحو منحى جديداً في ادبه اذ تبنى الحكاية ـ الدراسة في كتابه (تحقيقات) وهي التي أكسبته شهرته العالمية .

ولنذكر فيما يلي القسم الاكبر من مؤلفاته : (مناقشات ، ١٩٣٢) ، و (التاريخ العالمي للنذالة ، ١٩٣٥) ، و (تاريخ الابدية ، ١٩٣٦) ، و (حديقة الدروب المتفرعة ، ١٩٤١) ، و (خيالات ، ١٩٤٤) ، و (الآلف

١٩٤٩) ، (والمؤلف ودراسات خرى ، ١٩٦٠) . وتتألف هذه الاعمال من حكايات ودراسات قصيرة . ولا يمكن اي منها ان ينفصل عن البقية . وتشكل بمجموعها « العالم » الخاص ببورخيس ، وهو عالم محير ، فيه تكلف وتصنع كما ان له ميتافيزيائيته المميزة . ولا يشبه هذا العالم اي عالم من عوالم الادب العالمي ، لربما باستثناء عالم ادغار الن بو . احدى الحكايات التي كتبها بورخيس تسمى (مملكة بابل) وذلك في كتابه (خيالات) . يتخيل الكاتب مكتبة لا نهاية لها ، تحوي مجموع الكتب الممكنة بما فيها تنويعات على هذه الكتب لا تحصى . في هذا الكابوس العلمي يتيه جنس بشري قلق خلال القاعات ، بحثاً عن « كتاب الكتب » ، او الكتاب الذي يجيب عن جميع الاسئلة . وهذا البحث مستمر منذ زمن طويل ، وييأس هؤلاء البشر فيحرقون في يأسهم بعض الكتب احياناً . ويتساءل بورخيس : « من يدري اذا كان كتاب الكتب العظيم ما يزال يوجد ؟ ذلك ان كل كتاب ، مهما يكن نوعه ، هو كتاب فريد » . هذه الحكاية ، وهي من اكمل حكاياته ، تمثل مجازاً لاعماله .

ثمة حكايات اخرى تدخلنا في متاهات وامكنة مكونة من مرايا ، وفي عوالم حيث « الأنوات » ــ جمع أنا ــ لا تعود تدري هل هي في الواقع موجودة ام ان « آلهاً » مجهولا يحلم بها كما في حكاية « الاطلال الدائرية » من كتابه (خيالات) .

في مؤلفه (تحقيقات) يقضي شخص حقيقي اسمه بير مينار Ménard فترة حياته كلها في اعادة كتابة (دون كيخوته) . . . بالاسبانية ، في مطلع القرن العشرين . ويتسلى بورخيس بمقارنة روايتي (دون كيخوته) اللتين تتشابهان مع ذلك شكلياً .

وثمة حكاية من (خيالات) يحدثنا فيها بورخيس عن شخص اسمه دين فونيس Funès وما يتمتع به من ذاكرة خارقة الاتساع بحيث انه يقضي نهاراً كاملا في تذكر نهاره السابق .

وهكذا تغوص اعمال بورخيس في متاهات من التصنعات والمغالطات تصيب قارئها بالدوار فلا يدري هل هي مجرد الفاظ ام انها تتصف بعمق

ميتافيزيائي . ومع أن بورخيس يعود في تبحره وعلمه الواسعين الى مراجع فلسفية تصورية مطلقة نراها لدى بركلي ، وهيوم ، وشوبنهور ، وكانط، وبند يتو كروتشه ، فاننا يجب الا نخلط بين « تحقيقاته » و « التحقيقات » الفلسفية الصرف ، فهو ليس كاتب دراسات ولا فيلسوفاً ولكن لعبته مع المفاهيم والكائنات فيها شيء يبعث السكر والجليد في اعصابنا .

اما اسلوبه فهو يتسم بالاناقة والبرود والاحتفالية ، كما يتصف بالمنطق الرصين ، وينقل الى القارىء أكثر التخيلات جنوناً على مسافة لاحد لها من الحياة « العادية » . ولكن في اية لحظة كانت ، وسواء في الحكاية او الدراسة الغريبة ، يساود الظهور بورخيس الآخر ، الاكثر غرابة — بورخيس بوينس آيرس ، وشوارعها ، ومنازلها ، وساحاتها ، وضواحيها التي تضيع في السهل المعشوشب الكبير او الپامپا Pampa لتستسلم في هذه المرة لدوار آخر هو دوار الحنين الى ماض شخصي او قومي لعله لم يوجد قط .

وهكذا فان أعمال بورخيس يمكنها ان تثير في نفس القارىء المثقف القلق او تسحره في الوقت ذاته . ومن البدهي القول انها أعمال « غير سهلة » و « غير شعبية » . وتتزين هذه الاعمال بعلم وتبحر عميقين قد يبدو فيها شيء من التصنع ، وتبدو بعيدة عن الواقع ، وعن الجسدي ، وحتى عن العواطف . ولها لونان أبيض واسود ، وهما يشكلان قطبين كتب عنهما الكاتب صفحات جميلة خصوصاً بعد ان اصبح اعمى كاحد الاشخاص في احدى قصصه وكان ايضاً مدير مكتبة مثله .

ولقد تحدث النقاد بصدد بورخيس فقالوا انه اتى بما يسمى « جمالية الذكاء » والمتعية ، والواقع ان هذا الفكر المغرق في المتاهات لا يخضع لاي تعريف ولا لأي تصنيف اذ يشبه نوعاً من انواع الرخويات البحرية ، وقد استطاع ان يخلق حوله صدفة ذات تعقيد عجيب يبقى مخططه ومشروعه الاساسيان غير مفهومين على الاطلاق .

ولبورخيس مجموعة (قصائد ١٩٢٣ — ١٩٥٨) وقد ضمنها (الاعمال الكاملة) الصادرة عام ١٩٦٤ ، كما ان له مجموعة (ذهب النمور ،

١٩٧٤) . ولا يمكن فصل هذا الشعر كله عن بقية أعماله ، اذ نجد فيه الموضوعات ذاتها : المتاهة ، وفوضى العالم ، والقرناء ، والتقمص ، والفناء الانا ، وتطابق سيرة انسان مع سير جميع البشر ، والحلولية ، والعودة الابدية ، والتذكر ، والتوّسان ذاتية بين عالم مثقف مشحون بالاقوال والحكم وعالم حنين دائم حيث يستوحي بورخيس فجاة نهر الريو دو لابلاتا ، أو ضاحية من ضواحي بوينس آيرس أو الاتساع المحير للبامبا . وهنا تأخذ هذه الموضوعات اشكال صور يهجس الشاعر بها فيكررها من قصيدة الى قصيدة ومن مجموعة الى مجموعة . ولا شك في انه جهد كثيراً في تاليف صونيتاته وقصائده .

منذ عدة سنوات أجبره فقدان البصر على الرجوع الى اشكال اكثر بساطة واكثر « شعبية » . وهكذا فان حكاياته التي كانت في السابق أعاجيب خيالية وفيها الكثير من التصنع والمغالطة قد زادت في اقترابها من حكايات التقاليد الارجنتينية . وكان لبورخيس تأثير هائل في ادب بلاده وبخاصة في اديب يصغره سناً هو خوليو كورتاثار Cortàzar . ومن المرجح أن تنأى به فرادته وتوحده عن متناول الأجيال القادمة . وفي وسط الروائيين الارجنتيين الملتزمين بالواقع الاجتماعي وبالسياسة الثورية في عصرهم ، يبدو بورخيس متجمداً في أبدية هواجسه واستيهاماته . والواقع ان آراءه المحافظة لا تظهر على الاطلاق في كتبه . ولقد اتهمه البعض بانه مواطن عالمي ، وبانه غريب عن الواقع الامريكي ــ اللاتيني . ومع أنه لم يبد اهتماما كبيراً بميثولوجيات ما قبل العهود الاسبانية في أمريكا ، علماً بانه درّس في بوينس آيرس الميثولوجيات السلتية والشمالية، فهو أمريكي لاتيني بمفهومه للعالم ، ومفهومه للخيالي والاتساع المكاني والزماني ، شأنه في ذلك شأن غبرييل غارثيا ماركيز ــ على ما بين أعمالهما من اختلاف ــ ، اذ تهيمن عليهما معاً هواجس متماثلة . والحقيقة ان مواطنيته العالمية هي مواطنيته لمدينة بوينس آيرس ، هذه المدينة الكبيرة المكتظة بالمهاجرين والمنفتحة في الوقت ذاته على اوروبا وامريكا ، والمنفصلة عن اوروبا وامريكا باتساعات المحيط الاطلسي واتساعات البامبا او السهل المعشوشب الكبير .

قال عنه الاديب الفرنسي جان كاسو Cassou : « عبقريته منهجية ولكنها لا تقتصر على منهج واحد . انه يمنهج بحيويته الشيطانية التي لا تعرف الكلل ولا الملل وفي ، كل اتجاه وباستمرار ، حتى انه لا يعارض منهجنا بمنهج مضاد ... ولكن لديه الامكانية الهائلة في خلق مناهج تبدو لنا غير معقولة . انه يشوش باستمرار وبلا رحمة اقل مظهر يكوّن لدينا نظام الاشياء ، ويقلب علاقتنا بالزمان والمكان ، وعلاقتنا بالحياة والموت » .

وفيما يلي منتخبات من اشعاره :

- ١ -

مجدتُ اسلاف دمي
واسلاف احلامي وغنيتهم .
وجدت ، انا موجود .

- ٢ -

كنت طفلاً ، لم اكن اعرف شيئاً عن الموت ،
كنت خالداً .

- ٣ -

وماضيَّ الاوروبي ، اصبح اليوم واقعاً صارخاً
(...) اظن انني اسمع من بعيد ضوضاء تتحرك ،
فوضى رحلات الى الشرق الضبابي ...

- ٤ -

يسحقني رعب المرثية العتيق العتيق
حين افكر في البيت .
لا افهم كيف الوقت يمر
وانا وقت وحلم واحتضار .

- ٥ -

ايتها الحديقة ، اقطع صلاتي
لكي استذكر من دون ما انتهاء
سلام افيائك الكبير ،
يا شجرات الارادة القوية .

- ٦ -

في ذاكرتي وحدها المكاسة(١) ، والطفل ،
والبئر ، والساحة ، والزهر ، والعصفور ،
ما تزال تعيش .
حلقة الماضي تثبتها وتذود عنها .
زمان مغلق يتوحد فيه المغيب والفجر .

- ٧ -

الزمان هو الجوهر الذي منه صنعتُ .
الزمان نهر يسحرني ، ولكني انا النهر .
نمر يدمرني ، ولكني انا النمر .
نار تلتهمني ، ولكني انا النار .
العالم واقعي ، وااسفاه ،
وانا بورخيس ، وا اسفاه !

- ٨ -

في الفجر يخيل لي وانا خائف انني اسمع
ضجة جماهير تتهاوى ،
وكل ما احبني ونسيني :
المكان والزمان وبورخيس يتخلون عني .

– ٩ –

الا فلتتجمد الابدية
هذه المتاهة من المفاعيل والاسباب
التي تمنحني هذا التامل الصافي
للفة فجرية ،
قبل ان تريني المرآة
التي سارى فيها احدهم او لا ارى احداً .

– ١٠ –

حين يصبح التراب تراباً
قد نغدو في الموت الى الابد ،
هذا الجذر الذي لا يحل لغزه ،
هذا الجذر الذي ستنمو منه على الدوام
قاسية او لا مبالية
سماؤنا او جهنمنا .

– ١١ –

الانسان الاعمى يعلم انه لن يستطيع
فك رموز الكتب الجميلة التي يتداولها ،
والتي لن تسمح له ابداً بان يكتب الكتاب
الذي سيجد له ذرية امام الآخرين .

١٢ ـ الخندق (مقطع)

قلق .
في اعلى الاعالي يتقدم جبل ،
رجال بلون الارض يغرقون في ادنى

الصدوع .
تدهن القدرية ارواح الذين
حمّموا املهم الصغير في برك الليل ،
وتفكر الحراب بالمنازعات العرائسية ،
ضاع العالم . تبحث عنه عيون الموتى
ويعوي الصمت في الآفاق الذائبة .

١٣ – الى جيمس جويس (مقطع)

رماد ، مهمة ايمننا
نار لاهبة ، ايماننا .
وانت مع ذلك في مدن النفي ،
في هذا النفي الذي كان
اداتك المكروهة المختارة ،
سلاح فنك – كنت تشيد متاهاتك القاسية
في صغرها اللامتناهي وفي لا نهاياتها ،
وفي خضوعها المثير للاعجاب ،
والآهلة بالسكان اكثر من التاريخ .

* * *

لا يهم ان نكون جبناء اذا وجد على الارض
شجاع واحد ،
ولا يهم الحزن اذا وجد في الماضي انسان
قال عن نفسه انه سعيد ،
ولا يهم جيلي الضائع ،
هذه المرآة الغامضة ،
اذا كانت كتبك تمجد فينا ذرائع
أنا ، انا الآخرون . انا جميع الذين

حرّكتهم دقتك العنيدة .
انا الذين عرفتهم والذين انقذتهم .

١٤ ـ الفن الشعري

ان نشاهد النهر والزمن والماء ،
ان نتذكر الزمن ، وهو نهر آخر ،
ان نعلم ان كل شيء يضيع كالنهر ،
وان الوجوه تمر كالماء ،

ان نحس ان اليقظة تبقى رقاداً
وحلم ما لسنا به نحلم ، وان الموت
خوف يستمر في اجسادنا وموت
كل ليلة ندعوها رقاداً ،

ان نرى اليوم او العام رمزاً
لايام الانسان واعوامه ،
ان نغير اهانة الايام والأعوام
الى اغنية ، الى ضجة ، الى رمز ،

ان نرى رقاداً في الموت ،
وذهباً حزيناً في المغيب ،
ـ ذلك هو الشعر الفقير الخالد .
ويعود الشعر كالفجر والمغيب .

يوجد احياناً في المساء وجه
ينظر الينا من اعماق مرآة ،
على الفن أن يكون كتلك المرآة
التي ترينا وجوهنا الشخصية .

يقولون ان اوليس وقد استنفد العجائب
بكى حباً وهو يرى بلاده
خضراء بسيطة . والفن هو تلك البلاد
ذات الأبدية الخضراء لا العجائب ،

والفن ايضاً كنهر لا ينتهي
يمر ويبقى ، انعكاساً لهرقليطس(٢) نفسه
في عدم ثباته ، انه هو ذاته
وسواه كنهر لا ينتهي .

١٥ ـ شبه حساب اخير

في قلبي الخفي ابرىء نفسي وامدحها :
شهدت على العالم ، اعترفت بقرابة العالم .

غنيت الأبدي ، والقمر الصافي الأمين ،
والخدود التي تحظى باعجاب حبنا .
وقدست باشعاري المدينة التي تحاصرني :
لا تناهي الضاحية والأراضي البور .
وعدوت الى افق الشوارع ، فتركت مزاميري
تقبل بطعم البعيد .
قلت دهشة الحياة ، حيث الآخرون
لا يقولون سوى الأشياء العادية .
وفي مواجهة اغنية الفاترين
اشعلت في الغروبات صوتي
ملآن بالحب ، ملآن بهول الموت .
وضحيت باشعاري في سبيل اسلاف دمي ،

في سبيل اسلاف روحي .
ما يزال الماء عذباً في فمي
والمقاطع تستجيب لي فتمنحني غواها .
احس برعب الجمال : من ترى يجرؤ
على ادانتي
اذا كان قمر عزلتي الكبير يسامحني ؟

١٦ ـ صوت من الابدية (مقطع)

اعطوكَ ذلك كله ،
واعطوك ايضاً الغناء القديم للابطال :
الزيف ، والهزيمة ، والازدراء .
وسدى منحناك الاوقيانوس ،
والشمس التي رأتها فدهشت بها
عينا وولت ويتمان .
ابلتك السنون التي ابليتها
ولما تكتبِ القصيدة .

* * *

منحوا الآخرين المجد الذي لا ينتهي ،
منحوهم الآلهة ، والنقوش ، والتفسيرات ،
والانصاب ، وثقاة المؤرخين .
وانت ، انّنا نعلم انك وحدك ،
يا ايها الصديق الغامض ،
قد اصغيت الى العندليب ذات مساء .

وبين زنابق الظل سيفكر ظلك الباطل
ان الآلهة كانوا بخلاء .
على ان الأيام شبكة من البؤوس المبتذلة ،
وهل ثمة مصير افضل من المصير
الذي يكون فيه الانسان رماداً
جُبِل به النسيان ؟
رمى الآلهة الآخرين بالألق القاسي للمجد
الذي يشاهد الاحناء ويعد الصدوع ،
المجد الذي ينتهي بأن يذبل الوردة
التي يجلها ،
لقد كانت الآلهة لأجلك ، يا أخي ، أكثر رحمة .
وفي نشوة آخر النهار الذي لن يعقبه ليل ،
سمعتَ صوت عندليب تيوقريطس(٢) .

●●(كره النساء في أواخر القرن التاسع عشر)
مقال للاديبة الفرنسية ميراي - دوتان أورسيني Mireille Dottin - Orsini ، الاستاذة المحاضرة في الأدب المقارن بجامعة تولوز ، وصاحبة مؤلفين عن الشاعر الفرنسي جول لافورغ J. Laforgue .

يمكن ان تبدو نهاية القرن التاسع عشر البلوي الساذج ، وقد سيطرت عليها « النساء الصغيرات » تماماً ، كذلك الكابوس الذي سيطر على بطل من ابطال غوغول ، اذ كان يعثر على النساء اينما كان ، في قبعته، وفي جيوبه ، وفي درج منضدة سريره ... نساء يبرزن كتماثيل ، ولوحات ، تزين الأشياء اليومية، أو نحتن على الرياش ، وتكورن كهاجس في الأوراق الملونة للجدران . هاجس سرعان ما سقط كشيء مضحك . ويختلط منحنى الفن لعام ١٩٠٠ مع منظر أسفل الظهر لدى المرأة .

سادت المرأة الغاوية اي التي لا تقاوم في الأدب والتصوير ، فشكلت اسطورة لشدّ ما استعملت . ولقد اتت هذه الاسطورة من الابتداعية ، وتبلورت الى كره للنساء يثير الغيظ . ويشكل الاهتمام بالمرأة الغاوية — وهي معبودة زينت بالجواهر ، وانسان آلي ذو نظرات فارغة — لعبة مازوشية بأيدي الرجال ، ويخلق صورة على قدر مخاوفهم . وما من صورة تدل على ذلك افصح من صورة سالومية التوراتية التي اصبحت من حرب ١٨٧٠ الى حرب ١٩١٤ موضوعاً فنياً ملزماً : فهي شرقية ذات ابتسامة هستيرية ، تحمل على طبق رأس انسان مقطوعا ، وتبدو كربة بيت مرعبة ، أو كمرضع فقدت عقلها .

وليس المقصود الاهتمام بالنساء بل كرههن ، فقد كان الرجال يغمرون بالحلي اولئك النسوة الفاتنات وفي الوقت ذاته يغمروهن بالشتائم . ونعرف ان غوستاف مورو قد رسم بريشته اكثرهن سحراً . ولكن غالباً ما جوّلت تعليقات جوريس كارل ويسمنز Huysmans انظارنا عن هذه اللوحات : فالفصل الخامس من كتابه (في الاتجاه المعاكس ، ١٨٨٤) يشكل قبل كل شيء مستنداً ثميناً يبين كيف كان ينمو ، خلف عبادة المرأة الغاوية ، القرف والرغبة في القتل . فكان ويسمنز يرى في حلي المرأة المعبودة حشرات تتحرك وتأتي لتزحف على بشرته فتلسعها وتحرقها ، كما كان يرى في زهرة اللوتس التي تحملها المرأة إشارة الى أصناف التعذيب بعد الموت لجثة محنطة ... ويشكل لا شعوري تغدو سالوميه غوستاف مورو تحت نظرات دي زيسانت بطل ويسمنز تصعيداً للفساد الأنثوي .

وترود لعنة بودلير ، بجميع النبرات وعلى هذا المنوال ، خلال نهاية العصر . انها شتيمة الذكر المبتذلة : « جيفة ! جيفة ! جيفة ! » يقذف بها بطل (حديقة التعذيب) لأوكتاف ميربو وجه الجميلة كلارا المتحركة بين الجثث . فحين ترمي بأشلاء اللحم النتن الى سجناء الحديقة ، فانها تغذيهم من لحم جسدها بطريقة ما . ويدعونا ذلك الى ان نفكر في هذه التماثيل التقليدية من القرون الوسطى وهي تكشف لنا عن امرأة جميلة الوجه ولكن ظهرها تأكله الديدان ...

وهناك آخرون يمرئون المراة المعبودة بطريقة اقل مأساوية ليمزّموا الخوف الذي تلهمه ، وليقولوا للجميع ان الملكة عارية : وما من كاتب فعل بطريقته السادية افضل مما فعله فيلييه دو ليل — آدم في القسم المعنون « السر » بكتابه (حواء المستقبل ، ١٨٨٦) . فالراقصة الغاوية ، الآنسة ايفيلين هابال ، جزّئت تماماً من كل شيء : من شعرها المستعار، واسنانها المزيفة ، ونهديها المركبين تركيباً ، ومؤخرتها المحشوة بالقطن، ولم يبق منها سوى انسانة هزيلة ، درداء ، صلعاء ، تسوّغ بشاعتها خلق مخطط لامراة اصطناعية ، اي « كاملة » . وبيّن شوبنهور ان جمال المراة وهم . ولكن هناك ما هو أسوأ . فالتركيب تحت ما تستره ثياب النساء يخلق شكلاً يثير الدوار ، فماذا لو لم يكن يوجد « شيء » تحت أسلاك المشد ؟ ويرى الشاعر جول لافروغ أن المراة هي « ثوب ينفخه العدم » كما يرى ادمون دوغونكور فيها « صفراً يكسوه ثوب منفوخ » . . .

والواقع ان المؤنث الجمع في الحريم المتخيل شيء وهمي كما في (الأميرات) لتيودور دو بانفيل ، و (امرأة كل يوم) لجان لوران . وليس المقصود النساء بل المرأة ذاتها ، أو أيضاً ما يسميه الفيلسوف النمساوي فاينتغر « المراة المطلقة » وذلك في كتابه (الجنس والطبع ، ١٩٠٣) . وتبدو المراة ، وقد تحررت من القوانين والأخلاق والأعراف « امراة شرسة » وذلك عند اوكتاف ميربو . ومظهرها العدواني في الحلم امر بدهي : فهي الأم الكبرى الأصلية، وهي واهبة الموت والحياة منذ القدم، وتختبىء في شخصية كلارا : « في نفس المراة قوة كونية هي قوة العنصر ، قوة التدمير لا تقهر كالطبيعة ذاتها ! .... وبما انها رحم الحياة فهي ، لهذا السبب ذاته ، رحم الموت . . . » .

ويهب الاطباء والمحللون النفسيون صيغة علمية لما تعبر عنه اللغة الدارجة وكأنه أمر بدهي : ف « النساء كلهن سواء » . ولا يدخل العنصر الاجتماعي في سياق هذا المفهوم ، فقد دلل لومبروزو على ان المراة معزولة عن تأثير البيئة : ف « القوة التأصلية والنزعة الوراثية هما اكبر لدى الاناث ، بينما يخضع الذكور لمزيد من التغيير » . وكتب ايضاً : « ان المراة نموذجية او جنيسة بينما الرجل اصلي او مبتكر .

وهكذا نقول الرجال ولكننا نقول المرأة . ويظهر الرسم والتصوير ذلك بشراسة مرعبة احياناً : بضعة فنانين يجلسون امرأة ضخمة فريدة من نوعها على كومة من الرجال المتناهين في الصغر والنازفين دماً . ولدى الفنان غوستاف مورو لوحة عنوانها (الضحايا) وهي تمثل امرأة هائلة نصف عارية وقد جلست على رجال صغار الحجم جداً تعذبهم بيديها الكبيرتين . ومن نافل القول اللجوء في هذا المجال الى أساطير سيرسيه ويهوديت ودليلة . ويعنون الفنان النيساوي ـ نسبة الى مدينة نيس ـ لوحته (هي) حيث نرى امرأة ذات احجام كبيرة وعينين بلهاوين ، زينت مقدمة شعرها بثلاث جماجم وجلست منحرفة على تلة من الجثث الصغيرة . وعبثاً تحاول هذه الجثث ان تتسلق فخذيها تاركة عليه بصمات حمراء من ايديها ... ولا شك في أن هذا العمل يتصف بالتشوش وروح الاعلان ، فللمرأة نهدان هائلان بارزان ، ويقبع في أسفل بطنها قط أسود ، وتختصر هذه اللوحة بشكل مقبول قواعد الحرب بين الجنسين : المؤنث المفرد ضد المذكر الجمع .

* * *

ذلك ان المرأة تنتمي الى عرق اكثر مما تنتمي الى جنس . كتب كميل موكلير مؤلف (نفوس النساء) : « تنجم اكثر الاعمال حسماً عن النفوس العرقية الوراثية لدى النســاء اكثر ممــا تنجم عن شخصياتهن الخاصة التي لا يهم كثيراً أن تكون مغفلة » . ويمكن ان تلتقي كراهية النساء بمناهضة السامية . فلـدى الفيلسوف اليهودي النمساوي أوتو ڤاينئنغر ، الذي انتحر في الثالثة والعشرين من عمره بعـد ظهـور كتابه (الجنس والطبع) : « ما من امرأة في العالم تفوق المرأة اليهودية في تمثيلها فكرة المرأة » ، ويعني بذلك السلبية المطلقة . ويفضح هذا الفيلسوف عصره « لا باعتباره اكثر العصور يهودية وحسب ، بـل باعتباره ايضاً أكثرها نسائية » ، ويرى اتحاد المبدأ النسائي والمبدأ اليهودي سبب كل انحطاط وفساد في العالم . ولا شك في أن ڤاينئنغر كان يريد القضاء على المبدأ اليهودي في نفسه . كما يرى هذا الفيلسوف أن المقصود هو طرد الجانب الانثوي الموجود في كل كائن بنسبة متغيرة

وفضح الخطر في وجود المنظمات النسائية وغباء « انصارهن وعلمائهن » ولقد اعيد نشر كتابه (الجنس والطبع) باستمرار حتى عام ١٩٢٠ ، ومنه استوحى بعض اعمالهم كل من الفنانين التشكيليين مونش Munch وكوكوشكا ، والموسيقي البان بيرغ ، والكاتبين كراوس وستراين‌دبرغ .

ولقد سبق آباء الكنيسة في العالم انصار داروين حين ذهبوا الى ان المرأة تعيق تطور الانسان نحو الروحانية ، اذ ان الابدي الانثوي يشد الحياة نحو الاسفل . ويرد كثيراً ذكر ترتوليان ، المدافع عن العقيدة النصرانية ، على لسان ويسمنز وعلى السنة اطباء مشهورين كرافت ــ ايبينغ في كتابه (الامراض الجنسية النفسية ، ١٨٨٦) . وان « باب الشيطان » المفتوح دوماً على مصراعيه لدى ترتوليان . ويتهم الجميع « المرأة » بأنها ذات شبق مستمر لا يرتوي ، ويستشهدون بالامبراطورة ميسالين كمثل فاضح . وكتب غونكور في (يومياته) : « ان تخيلات المرأة فيما يتعلق بالاوبقات الجنسية تفوق كل ما يمكن ان يتخيله انسان » .

ونعود مرة اخرى الى اوتو ڤاينِنغر الذي يختصر الموضوع في الفصل المعنون من كتابه السالف الذكر « المرأة ، من تكون ، وماذا تعني في الكون ؟ » اذ يقول : « ما تهتم به المرأة قبل كل شيء ، وبشكل خاص واستمرارية ، هو الجنس . وليست هي نفسها الا شبقاً جنسياً بل هي الشبق الجنسي ذاته . اضف الى ذلك انها على علاقة جنسية بكل شيء ، وذلك بجسدها كله وبشكل مستمر . واخيراً [...] فان فكرة الجماع هي مركز تفكيرها » . وهي بلا شخصية ولا فرادة : « ليس للمرأة المطلقة انا » فهي ليست سوى جنس .

في هذا الوقت ذاته جاء لومبرزو ليؤكد « البرودة الجنسية لدى المرأة » ، ودلت التحريات الطبية ان المرأة الغاوية عديمة الشعور . ويسجل الشاعر البير سامان في (دفاتره) بدقة ما كشفه له صديق طبيب اذ فسر له « كل شيء » أي « سر » القدرة النسائية : « فمن كل مئة امرأة لا توجد سوى عشر نساء يبلغن هزة الجماع » . . .

في هذا السياق او ذاك ، لا يمكن ان تكون المرأة سوى مسخ او وحش ، وليست وحشيتها سوى منجم لا ينفد للموضوعات الادبية والموضوعات التي تثير الدهشة : فمن محدثات الحرائق وناشرات الرعب في كومونة باريس ، وهن اللواتي كن يحملن الموت في زجاجات الحليب ، الى المرأة الوحشية ومصاصة الدماء ، مروراً بالسحاقية المجهضة (المركيزة هيرود) للكاتب لوران ، ثمة تاريخ طويل . ولقد دفعت محاضرات عامة حول التركيب العضوي للمرأة بباريس الشاعر الفتى جول لافورغ ليضع أسماء بعض اجزاء الجهاز التناسلي للمرأة في أشعاره وقوافيه .

وجاء كتاب ومفكرون بنوا آراءهم ووجهات نظرهم على النظريات القائلة بـ « قدرة العلم » . وبرز محللون نفسيون ، ومشرعون ، وعلماء في الجرائم ، وفلاسفة ، واخذ بعضهم عن بعض ، ودرسوا بعض الحالات الثانوية فعمموا ما ورد فيها وانتهوا الى استيهامات بدت لهم بدهيات وحقائق . ويذكر الطبيب العالم كرافت ـ ايبينغ شوبنهور ، وهارتمان ولومبروزو فيما بعد . ويذكر العالم ايكار كرافت ـ ايبينغ كما يذكر لومبروزو وايكار ، كما يذكر هافلوك إليس لومبروزو وايكار ، وكذلك يذكر فاينتفر كرافت ـ ايبينغ ، ولومبروزو ، وإليس موبيوس ... ولا نعجبن من العثور في اقوالهم على تأكيدات غريبة ما داموا قد سلكوا طريق الاقتناع الشخصي بدل التعمق في الملاحظة والتجربة البيولوجية التي تؤدي الى اقناع الغير .

وهذا هو المؤرخ والعالم الفرنسي ميشليه يكتب ان المرأة تعاني من « جرحها الخالد » لا اقل « من عشرين يوماً في الشهر على ثمانية وعشرين يوماً ، أي على الدوام » . وهذا هو ايكار يصرح بان على الطبيب الا يبدأ محادثته مع احدى عميلاته الا بتحيتها كما يلي : « وكيف حال عادتك الشهرية ، يا سيدتي ؟ » ويذكر العالم هافلوك إليس ، في جرد على طريقة الشاعر جاك بريفير ، جميع الاشياء التي تستعملها ذاتيا للوصول الى ما يرضي « نزواتها الجنسية » : من دبوس الشعر الى ماكينة الخياطة ، من غير ان ينسى السكة الحديدية « وخصوصاً اذا جلست باتجاه سير القطار » . ويستنتج لومبروزو أخيراً ما لدى المومسات من قابلية مبكرة للوقوع فرائس للاغتصاب منذ صغرهن ..

على أن جميع من تصدوا لتحليل طبيعة المرأة يعتقدون انهم وجدوا المفتاح في ظاهرة فيزيولوجية مرعبة وغامضة لديها في الوقت ذاته ، وهي التي تشير الى غيرية المرأة وقدرتها واعني بها « الحيض » . واهتم العالم هاڤلوك إليس اهتماماً بالغاً بهذه الظـاهرة حتى انه ذهب الى استنتاج ما قد تحدثه من تبدلات في صحة المرأة كضيق الرؤية ، والنقص في تحسس الالوان ، والتغير في نبرة الصوت ... ثم الرغبـات التي لا تمكن السيطرة عليها . ولجأ العلماء الى عيار الديمومة في نزف الدم ، والى قياس كميته . وتصلح هذه الملاحظات الموضوعية المغرضة لإعاقة المرأة فتثبت تدنيهـا وتخلفهـا . كتب ستراينـدبرغ : « من مزايا عصرنا انه اكتشف ان شكل المرأة هو اضيق من شكل الرجل وأكثر انكماشاً ، بمعنى ان هذا الشكل يبدو وكأن نموه قد توقف ما بين البلوغ والرجولة الكاملة » . ثم يضيف قائلاً : « وذلك لان من البدهي الا يتمكن الجسم البشري من النمو بطريقة طبيعية حين يحرم من هذه الكمية الكبيرة من السائل المغذي »(١).

يبدو أن نقطة الانطلاق قد بدأت هنا مع ميشليه . ففي الفصل الشهير من كتابه (الحب ، ١٨٥١) وعنوانه « المرأة انسانة مريضة » قد سحر اجيالا من الشباب وأرعبها . ويقدم لنا الصورة المؤلمة لطفلة تدمى وتلزم سريرها على الدوام ، ويجب علاجها وتهدئتها ومراقبتها باستمرار ، مع الاشارة الى انها غير مسؤولة عن وضعها ، وجاء بعده الأطباء الشرعيون وعلماء الجريمة فدافعوا عن عدم مسؤولية المصابات بالهيستريا ، والحوائض ، والنفساوات ـ جمع نفسـاء ـ . وقد تقـود « ديانة الشفقة » هذه لدى ميشليه الى الحجز . كما كتب ايكار : « تجب حمـاية المـرأة التي تتعـذب من نفسـها » . وينسب مؤلفـه وعنـوانه (المرأة في فترة الطمث) الى المرأة ان لديها « اثارة الحيوانات ونزوتها » . ويذهب الى أبعد من ذلك حين يؤكد « ان المرأة انما خلقت للجماع » ، ثم يتطرق الى ذكر الحوائض المصابات بأمراض نفسية، والمتيلمات الشبقات، والذابحات ، والمخصيات ، وقاتلات الاطفال ، والآكلات لحوم البشر ، بلا دوافع وبلا تأنيب للضمير . ومن مريضة ميشليه المسكينة نصل الى سالوميه الكاتب ويسمنز . فنراه ينعتها باقسى النعوت : « المتوحشة ، الهائلة ، اللامبالية ، اللامسؤولة ، العديمة الاحساس »(١)..

وثمة نساء وجدن في هذه الصورة التي ترسمها لين الكتابات الآنفة الذكر اطراءً ومديحا . وكـان لكارهي النســاء معجبات متحمسات . ووجدت نسـاء أخريات في موضوع المرأة الغاوية مايثير قرفهن وان اعترفن بأن فيه نواحي علاجية . . . وكان هناك اكتفاء مميز بالنسبة الى اسطورة الرجال ضحايا النساء . وعزا كرافت ــ إيبينغ ولومبروز الضعف في الروح الاجرامية لدى المرأة الى تسامح القضاة او الى الرياء او الى العفة . ويبقى ان كل ذلك يشهد على غياب نادر للاتصال بين الجنسين . وذكر ادمون دي غونكور لدى معرفته بأن النساء اللواتي يقيم معهن عـلاقات يتبعن دراسات في كلية الحقوق . وذكر في (يومياته) الصادرة عام ١٨٨٤ « ان من المستغرب ان تأخذ النساء نصيبهن في ممارسة الاشياء التي هي من اختصاص الرجل في الوقت الراهن » .

ولاشك في ان هذه الاستيهامات في كره النساء لا تعود في معظمها الى هذا الكره بالذات وحسب ، بل الى قلق الذكور والخوف العام لديهم من الاحساس بالجنس أيضا . وكتب اوتو فاينغر الذي مايزال يحتفظ ببعض المعجبين المعاصرين : « لاشك في ان أعمق خوف يستشعره الانسان هو الخوف من المرأة ، وكراهية المرأة هي على الدوام كراهية لا يمكن التغلب عليها بالنظر الى الاحساس الخاص لدى الذكر بالجنس » . وتعتبر المرأة لدى هؤلاء الادباء والعلماء والاطباء في نهاية القرن التاسع عشر مخلوقة يغلفها الكره احيانا والعشق احيانا أخرى . وفي نهاية المطاف يمكن القول أن هؤلاء الرجال وامثالهم يستطيعون ان يتأملوا انفسهم ، والرعب يسيطر عليهم ، في مرآة المرأة .

فنـون

●● الموسيقار الروسـي سـيرغي بروكوفييف Sergej Prokofiev بمناسبة مرور مئة عام على ولادته (١٨٩١ ـ ١٩٥٣)

تحتفل الاوساط الموسيقية في الاتحاد السوفييتي وفي العالم بمناسبة

مرور مئة عام على ولادة الموسيقار الروسي سيرغي بروكوفييف (١٨٩١ — ١٩٥٣) . وفيما يلي نبذة عن حياة هذا الموسيقار وتحليل لأهم أعماله :

I — نبذة عن حياته :

تلقى بروكوفييف في طفولته دروسا في الموسيقا على يد والدته التي كانت سيدة مثقفة وعازفة ماهرة على البيان . وتوصل في الخامسة من عمره الى العزف على هذه الآلة بشكل صحيح ، واظهر امكانيات في التأليف حين نظم مقطوعة عنوانها (الحضر الهندي) — والحضر عـدو سريع الفرس فيه وثب — ، وذلك على اثر محادثة دارت بين والديه حول الهند . في التاسعة كتب اوبرا اتبعها في السنوات اللاحقة باثنتين أخريين . وبناءً على توصيات أحد المنظرين الموسيقيين درس علم تآلف الانغام (الهارموني) والطباق (الكونترپوان) على يد أحد الاساتذة . وفي خريف عام ١٩٠٤ تم قبوله في المعهد الموسيقي بسان بترسبورغ في صف مؤلفي البيان . وكان مـن اساتذته الموسيقاران رمسكي — كورساكوف وغلازونوف وسواهما . ولم يلبث ان تحرر من الجو الاكاديمي ، ودخل اوساط الطليعة الموسيقية في العاصمة . وكانت هذه الطليعة تجتمع في حلقة أطلق عليها اسم « الاماسي الموسيقية » ، وهي حلقة كان من برنامجها العمل ضد الافق القومي الضيق لجماعة « الموسيقيين الخمسة » ، والانفتـاح على التيارات الفنية الاوروبية . وبدأ بروكوفييف عمله في نشاطات هذه الحلقة في ٣١ كانون الاول ١٩٠٨ بسبع مقطوعات للبيان كان لآخرمقطوعة منها وعنوانها (الايحاء الشيطاني) تأثير كبير فيما يتعلق بجراته على انتاج التناغمـات المتنافرة ، والتـأليف ذي الاصـوات المتعـددة (البوليفوني) والايقاعي ، والمهارة في العزف على الآلات .

في عام ١٩١٠ حصل بروكوفييف على دبلوم في التأليف ، وعمل في السنوات اللاحقة على تثبيت شهرته في انحاء روسيا . ورافقت ظهور اعماله مناقشات ومشادات حامية لان هذه الاعمال كانت تتسم بالتمـرد والجدة كالكونشيرتو الاول والكونشيرتو الثاني للبيان مع الاوركسترا وذلك في عامي ١٩١١ و ١٩١٢ ، و (السكيرتزو الدعابي) المكتوب ليعزف على

آلات النفخ في عام ١٩١٢ ، و (مقاطع ساخرة) للبيان في عام ١٩١٣ . وبينما كان بعض النقاد يتساءل فيما اذا لم يكن الموسيقي الفتى فقد معنى الواقع ، كان البعض الآخر يتحدث بحماسة عن موسيقاه ، وما تتصف به من طابع تكعيبي ومستقبلي .

في عام ١٩١٣ تقدم پروكوفييف الى الامتحان في البيان بالكونسيرتو الاول الذي سبق أن الفه ، فنال به الجائزة الاولى رغم معارضة استاذه السابق الموسيقار غلازونوف . وبدءا من تلك الفترة اتسعت دائرة نشاطه كثيرا كعازف على البيان ومؤلف . واستهوت جميع اشكال التاليف الموسيقي مزاجه المتحمس ، ولكنه صب اهتمامه بخاصة على قطع البيان والاعمال المسرحية حيث اجاد في التعبير عنها بنجاح .

ومنذ ما قبل ثورة ١٩١٧ ، كان قد ألف (اربع صوناتات) و (توكاتا) للبيان واوبرا عنوانها (ماغدالينا ، ١٩١١) . وبدأ في عام ١٩١٢ يفكر في دراما غنائية مستمدة من رواية (المقامر) لدوستويفسكي ، ولكن مخرج الباليهات الشهير سيرج دو دياغيليف الذي التقاه في اثناء رحلته الى لندن عام ١٩١٤ حوّل تفكيره عن مشروعاته في الاوپرا ، ونصحه بان يحاول تاليف باليهات . وطلب منه ان يهيء له باليه يستوحي فيه « اسطورة روسية او اية مقطوعة تعالج موضوعا مما قبل التاريخ » . وكانت تلك هي السنوات التي اشتهر بها الموسيقار الروسي سترافنسكي و « الباليهات الروسية » ، وسرعان ما تكيف پروكوفييف مع الوضع القائم . فألف في عام ١٩١٥ (مجموعة قطع راقصة) تكوّن جزءا من باليه (آلاولوليي) التي جعل موضوعها الحرب بين الآلهة المتنافسين للشعب السيتي ، والتي لم يكتب لها ان تكتمل . ثم ابدع باليه (المهرج ، ١٩١٥) عن قصة للكاتب الروسي آفناسييف ، ولم يستطع دياغيليف تقديمها الى الجمهور الا في عام ١٩٢١ . جميع هذه المؤلفات انجزت في مناخ باريسي من تلك الحقبة. وليس من قبيل الصدفة ان يتهم پروكوفييف فيما بعد بانه اقتفى بمجموعاته الراقصة آثار سترافنسكي . ومع ذلك فمن المؤكد ان پروكوفييف على تاثره ببعض مقاطع من (تتويج الربيع) لسترافنسكي ، قد استطاع ان يخلق مناخا شعريا خاصا به ، ويتميز بغنائية واسعة

تقع في منتصف الطريق بين السخرية والعشق ، وتذهب الى اقصى حدود التعبيرية . وتظهر هذه المزايا بوضوح اكبر في عمله (المقامر) الذي عاد اليه في عام ١٩١٦ ، كما يظهر ابتكاره بخاصة ، على صعيد الاسلوب ، في (السنفونية الاتباعية ، ١٩١٧) .

في عام ١٩١٧ حضر بروكوفييف في سان بترسبورغ انفجار الثورة ، وكتب بتأثير هذا الحدث الكبير باليه جديدا عنوانه (هم سبعة) وهو تمجيد لانتصار الثوريين . وفي ربيع ١٩١٨ طلب من مفوض الشعب السماح له بمغادرة الاتحاد السوفييتي الى الولايات المتحدة فسمح له . وفي العشرين من شهر تشرين الثاني اكتسب شهرة واسعة لدى الجمهور النيويوركي ببراعته في العزف على البيان . وعلى الرغم من هذا النجاح الكبير فان السنوات الاربع التي قضاها في امريكا كانت مخيبة لآماله ، ولقيت اعماله نجاحا هزيلا وخصوصا في نيويورك . واستقبل عمله الجديد وهو باليه (حب البرتقالات الثلاث) استقبالا فاترا في شيكاغو وذلك في الثلاثين من تشرين الثاني ١٩٢١ ، على الرغم من ان هذا العمل يعتبر اليوم رائعة حقيقية لما تضمنه من روح الدعابة المضيء ، ومن غنائية رقيقة ، ومن سيطرة تامة على توزيعه الاوركسترالي ، ومن ايقاع مسرحي مكتمل .

اصيب بروكوفييف بالخيبة نتيجة هذا الفشل ، وغادر الولايات المتحدة في عام ١٩٢٢ الى مدينة ايتال في جنوب المانيا آملا ان يجد فيها مكانا ملائما لانهاء (الملاك الناري) وهو تأليف مسرحي جديد مستمد من رواية الشاعر الرمزي بريوسوف وتقع احداثه بالمانيا في القرن السادس عشر . في عام ١٩٢٣ اختار بروكوفييف باريس مستقرا له . وهناك جذبته من جديد مشروعات دياغيليف ، وكان من نتيجة تعاونه مع هذا المعلم ان انتج عملي باليه : (الخطوة الفولاذية ، ١٩٢٥) وقد عرض في السابع من حزيران عام ١٩٢٧ ، و (الابن الضال ، ١٩٢٩) . وفي باريس ايضا اصيب بأزمة روحية اثرت في حياته وفي فنه معا . فقد ادرك تدريجا عدم التوافق الموجود بين عالمه الروحي والايديولوجي وبين الغرب . والواقع انه لم يعثر على ميدان ملائم لعشقه المسرح الغنائي ، الامر الذي وضعه

في عزله وإصابة بالخيبة . وبقي باليه (الملاك الناري) في ادراجه طويلا ، ولم يعرض على المسرح الا في خريف ١٩٥٤ بمدينة البندقية. وتدل واقعيته العنيفة على الهوة التي تفصله عن اعمال كل من جان كوكتو و « جماعة الموسيقيين الستة » ودياغيليف وسترافنسكي .

في عام ١٩٢٧ قام بروكوفييف بجولـة في روسيا حيث جـدد بعض صداقاته القديمة وعقد صلات صداقات جديدة . وفي عام ١٩٣٣ ، وبعد جولة في اوروبا واميركا ، قرر ان يعود الى وطنه . وكان اول عمل لـه فيه وضع موسيقا فيلم (الملازم كيزيه ، ١٩٣٤) . وكتب ايضا اعمالا اخرى للسينما فألف موسيقا (الكسندر نيفسكي ، ١٩٣٩) و (ايفـان الرهيب ، ١٩٤٢) للمخرج الروسي ايزنشتاين ، وفي هذه الموسيقا تقع على الحان غنائية ومجموعة رقصات تشهد على فنه السامي. وازداد اقترابه من التقاليد الابتداعية الكبرى ، ومن غير أن يتنكر للتجربة الغربية اتجه نحو تبسيط تعبيري يتكيف مع متطلبات التواصل الانساني . ويدل باليه (روميو وجولييت ، ١٩٣٥) والباليه التعليمي (بطرس والذئب ، ١٩٣٦) على انشغاله بهذا الاتجاه التعبيري الانساني .

في عام ١٩٣٧ حيا بروكوفييف الثورة بعمله الجبار الذي حشد له اكثر من خمسمئة منفذ واسماه (غنائية الميلاد العشرين لثورة اكتوبر) وذلك على نصوص من ماركس ولينين وستالين . وتميز عام ١٩٣٨ بجولة اخيرة قام بها كعازف بيان ماهر في الولايات المتحدة . كما تميز العام نفسه باتساع نشاطه الخلاق وخصوصا في موسيقا الحجرة وفي الموسيقا السنفونية . وبين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٠ كتب اوبرا جديدة عنوانها (سيمن كوتكو) مستمدة من قصة للاديب كاتاييف (أنا ابن شعب من العمال) ، ويسرد فيها مرحلة من مراحل حرب الانصار في اوكرانيا عام ١٩١٨ . وبعد عرضها في عام ١٩٤٠ انقسم النقاد بصددها الى فئتين : فئة حيتها كرائعة من الروائع ، وفئة لم تجد فيها سوى دراسة موسيقية تتسم بالشكلية والبورجوازية . وأثير مثل هذا النقاش بعد ست سنوات بمناسبة العرض الاول لـ (الحرب والسلم) وهي لوحات مسرحية كبرى كتبها بروكوفييف في عام ١٩٤٢ ، وكان من شأنها اثارة الحماسة في الشعب

الروسي ودعوته الى النضال ضد المحتل النازي . واثارت (السنفونية السادسة ، ١٩٤٧) تدخل اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في مؤتمر المؤلفين الموسيقيين السوفييت بشهر شباط ١٩٤٨ اذ ادانت هذه اللجنة شكلية كل من الموسيقيين بروكوفييف ، وشوستاكوفيتش ، ومياسكوفسكي ، وختشادوريان . واجاب بروكوفييف برسالة وجهها الى اتحاد المؤلفين الموسيقيين قال فيها انه يعترف « بأن العناصر الشكلية كانت من مميزات موسيقاه قبل خمسة عشر او عشرين عاما » ولكنه اعترض « بانه لا يشك في اهمية الغنائية في هذه الموسيقا » واكد استعداده « لتحاشي الاسلوب الذي ادانته الايديولوجية السوفييتية » وذلك في عمله الجديد (حكاية انسان حقيقي) . وقد قدم هذا العمل في لينينغراد بشهر كانون الاول ١٩٤٨ ، ورغم النجاح الذي لقيه لدى الجمهور ، اتهمه النقاد بانه « شيد على اسلوب واهن لا يخلو من النشاز ولا من العودة الى الاصول الغربية » .

ومن عام ١٩٤٨ الى عام ١٩٥٣ — عام وفاته — تركزت اعماله في المجال السنفوني فابدع (السنفونية السابعة ، ١٩٥٢) كما ابدع موسيقاالحجرة فدلل بذلك على ارادة المؤلف الموسيقي في ان يأخذ بعين الاعتبار الانتقادات التي توجه اليه من دون التخلي عن شخصيته الموسيقية الحقيقية .

II — تحليل بعض اعماله :

آ — **سنفونياته** : لبروكوفييف سبع سنفونيات . تمثل كل واحدة من السنفونيات الاربع الاولى مرحلة من مراحل فكره الخلاق . ويعود تاريخ (السنفونية الاتباعية رقم ١) الى عامي ١٩١٦ — ١٩١٧ أيام كان مايزال طالبا في المعهد الموسيقي بروسيا . ودفعه تأثير تشيرينين الى كتابة هذه السنفونية « كالسنفونية التي كان يمكن الموسيقار هايدن ان يكتبها لو وجد في هذا العصر » . وهي عبارة عن عمل لا غموض فيه ويعبر عن لون من الوان المعارضة او المحاكاة للسنفونيات الاتباعية الشهيرة .

وتختلف (السنفونية الثانية من مقام ره الصغير ، ١٩٢٤) اختلافا تاما عن الاولى . فقد حاول بروكوفييف ان يثبت انه ابن عصره ، وانه يستطيع بالكتلة الاوركسترالية الهائلة ان يصنع موسيقا « من الحديد والفولاذ » تكون جديرة بروح هذا العصر الآلي الحديث .

في (السنفونية الثالثة ، ١٩٢٨) ثمة موضوعات مشتركة بينها وبين باليه (الملاك الناري) . وتدل على المظهر الثالث من المظاهر الشخصية للمؤلف واعني به نزعته الانسانية . ويعتقد الموسيقار انه توصل ، بالحركات الاربع لهذه السنفونية الدرامية والملأى بشتى الاحاسيس والانفعالات ، الى « تعميق لغته الموسيقية » .

أما (السنفونية الرابعة ، ١٩٣٠) فهي اعادة لكتابة باليه (الابن الضال) التي كان قد طلبها من المؤلف مصمم الباليهات الشهير سيرج دو دياغيليف . ويتصف هذا العمل بالهدوء والصفاء والحميمية .

وتقدم لنا السنفونيات الثلاث التي الفها بروكوفييف في الاتحاد السوفييتي ، وبعد ١٩٤٤ ، سمة مشتركة هي الغنائية مع انها تختلف فيما بينها اختلافا شديدا .

واخيرا نشير الى ان الموسيقار قد الف في عام ١٩٠٩ سنفونييتا أو سنفونية صغيرة ذات طابع اتباعي ، ثم اعاد النظر فيها بتعمق في عام ١٩٢٩ ، وتعتبر من اكمل اعماله .

ب ــ حب البرتقالات الثلاث : وهي حكاية أو خرافة مسرحية للكاتب الايطالي كارلو غوزي Gozzi (١٧٢٠ ــ ١٨٠٦) **قدمت للمرة الاولى** في البندقية عام ١٧٦١ . استعمل الكاتب خرافة شهيرة نقلها الاديب بازيل في مؤلفه (حكاية جميع الحكايات) . يرسم غوزي سيناريو هذه الخرافة فقط ، ويكتفي بنقل بعض المحاورات فيها بين الجنية مورغان والساحر شيليو . وتسمع مورغان ابن الملك اشعاراً تجعله يغرق في كآبة مستديمة . لكن مهرج البلاط ينقذه باضحاكه وتسليته . على ان الجنية مورغان توحي الى الامير برغبة الحصول على ثلاث برتقالات مسحورة . ويذهب عفريت خارق السرعة فيحمل البرتقالات بمثل لمح البصر الى قصر الماردة كريونتا ، حيث يترتب عليهن ان يجابهن اربعة عوائق : بوابة صدئة ، وكلب جائع ، وحبل بال ، وخبازة . وينجحن في اجتياز هذه العوائق بفضل مساعدة الساحر شيليو . وتموت الماردة

كريونتا . ويلي هذه المشاهد مشهد خرافي ترافقه تهريجات المهرج : وهنا تنفتح البرتقالات الثلاث وتخرج منهن ثلاث حوريات جميلات ، اثنتان منهن تقضيان عطشـا وتنجو الثالثة واسمها نينيتا بفضـل شجاعة الأمير وتغرّم به.ولكن الجنية مورغان ترسل ، في اثناء غياب الأمير ، مساعدتها سمير الدينا فتشك دبوساً في راس الصبية الجميلة لتحولها الى حمامة . وترتدي ثيابها الفاخرة وتظهر للملك الذي يجبر الامير على الزواج بها . يلي ذلك فاصل ترفيهي تتخلله اشعار عادية ما بين السـاحر شيليو والجنية مورغان التي تصاب بنوبة احتضار . تظهر الحمامة للمهـرج مما يثير حنق الملك والبلاط . لكن الامير يسحب الدبوس من راس الحمامة فتتحول الى اميرة فاتنة . ويحاكم الملك المجرمين ، ثم يبارك زواج ابنـه الامير بالاميرة المذكورة .

هذا هو ملخص هذه الخرافة المسرحية التي استخدمها بروكوفييف اوبرا ذات اربعة فصول ومقدمة كتب هو كلماتها وموسيقاها ، وعرضت في شيكاغو عام ١٩٢١ ولكنها لم تلاق النجاح الذي تستحقه كما اسلفنا.

علـــوم

●● (هل العنصرية او العرقية لا وجه لها ؟) مقال للكاتب الفرنسي بيير تويليه P. Thuillier ، استاذ التاريخ وفلسفة العلوم في جامعة باريس (سبعة) . من مؤلفاته : (كيف تتحدث الثقافة من خلال العلم) .

العنصرية أو العرقية تعيش معنا ، وهي متعددة الأشكال . والمشكلات التي تثيرها هي من الكثرة والقسوة بحيث ان السؤال الجدي الوحيـد الذي يطرح بصددها ، مع الأسف ، هو : كيف العمل لكي نعيش اخيراً في عالم بلا عنصرية ؟ انه لسـؤال رهيب ، ويبـدو لي ان « المثقفـين » لا يستطيعون معالجته الاوهم يرتجفون ذعراً . ذلك ان الجدة الكبـرى اذا كانت هنالك جدة ، تتلخص بسهولة في هذه المقولة : أصبح مـن

الواضح ان العنصرية لن تقهر بالكلمات . ففعالية الكتابات والخطب الايديولوجية والعلمية والايديولوجية ـ العلمية التي تهدف الى معالجة العنصرية هي ضعيفة جدا ان لم تقل معدومة . فلقد انتقدت العنصرية وفضحت وهوجمت مئة مرة بل الف مرة من دون جدوى . ذلك انها كانت تعاود الظهور بشكل مستمر وبطريقة اكثر عمقا وخداعا . فما هو اذن معنى الصراع الايديولوجي ؟

أو ، بشكل ادق ، اين نضع الخصم ؟ دل بعض الملاحظين على هـذا الخصم في وضع بلد كفرنسا . فكلما كانت العنصرية الملموسة حادة وحاضرة ، استحال الامساك بالايديولوجية العنصرية . وفي الثلاثينات من هذا القرن كان لايديولوجية العنصريين الناشطين مضمون هو الاعلان عنها بصراحة . وليس لنا الا ان نفتح (موسوعة لاروس للقرن العشرين) حتى نقرأ فيها ما يلي : « العنصرية هـي عقيـدة القوميين الاشتراكيين الالمان الذين يدعون انهم يمثلون العرق الالماني الصافي ، بابعاد اليهـود وازدرائهم ... » . اما اليوم فما معنى العنصرية ؟

اليوم ، يدّعي حتى الذين يمثلون العنصرية الحقيقية سياسياً انهم غير عنصريين ، ويربحون الدعاوى ضد الذين يتجرؤون على ادعاء العكس واصبح الانكار شبه تقليدي قبل كل جملة ينطقها احدهم بصدد هـذه المشكلة : « انا لست عنصرياً ، ولكن ... » هذا التكتم حول العنصرية العقائدية يسلط الضوء على ان العنصرية الحقيقية هـي ممارسة ، ومجموعة سلوكات آتية من بعيد ، من الاعماق حيث يتزاوج الخـوف والحقد والاحتقار . على ان خطورة الموقف تظهر للعيان بقسوة : فكيف السبيل الى مقارعة خصم ذي رأي عديم الاستقرار ، ويختفي مـا ان يشار اليه بالبنان ؟ ولقد أعلن ان العنصرية هي لا اخلاقية ولا شرعية . ولكن يبدو أن هاتين الصفتين خاليتان من المعنى أمام عنصرية لا وجه لها، عنصرية غدت شيئاً ما ، وتعبيرا عن العنف اللامعترف به مع انه واضح للراي العام . فهناك اذن عنصرية ، ولكن لا يوجد عنصريون . وحين يكون النقاش حول هول هـذه الكلمـة مستحيلا ، فمـا الـذي يستطيـع « الايديولوجي » ان يفعله ؟

ان حقوق الانسان قد انتصرت نظريا . ولكنه انتصار زائف ، يخلف في فم الانسان طعم الرماد . وماذا يجدي ان نحارب افكارا تم استئصالها رسميا من ثقافتنا ؟ انظروا كلمة « عنصرية » في (المعجم المألوف المصور) الذي تصدره دار كييه ـ فلاماريون للنشر . في خمسة اسطر لخص اهم شيء عن العنصرية تقريبا : « العنصرية ، وهي التي تسخر من حق احترام الشخص الانساني ، يجب استبعادها نهائيا ، ويتطلب ذلك عملا حاسما ضد جذور آليتها ـ من خوف ، وعدم امان اقتصادي الخ . . . ـ » . كل ذلك يشكل جزءا من التربية المشتركة ، ولكن « العنصرية » مستمرة . فماذا يجدي ان نكتب ضدها ؟

الحقيقة ان بعض فئات من الكتب حول العنصرية يباع جيدا في الوقت الحاضر ، واخص بالذكر منها العلمية . ونسمع حتى بعض اناس يقولون ان العناصر الجديدة موجودة هنا ، في تصريحات بعض الخبراء المطمئنين في علم الوراثة او في نظرية التطور : فمفهوم العنصر او العرق لا محتوى له ، و « العنصر » خرافة ، فلا وجود « للعناصر او العروق » ولا يتردد بعض العلماء في الاستنتاج بالمعنى الدقيق ان العنصرية لايمكن ان توجد فهي اذن غير موجودة . فكيف يمكن ان يكون المرء عنصريا مادامت العناصر غير موجودة ؟ وهل يمكن المرء ان يعتقد انه عنصري ؟ والسخرية اللاذعة في الموقف ، كما سبق ان رأينا ، هي ان الانصار المعنيين متفقون الان على القول : « اننا لسنا عنصريين » . والأنكى من ذلك ، كما اشارت اليه كوليت غيومان Guillaumin في كتابها (الايديولوجية العنصرية . التكوين واللغة الحالية ، ١٩٧٢) ، أن « الآخرين » هم الذين اصبحوا العنصريين الوحيدين ! عنصريون يمارسون المناهضة للعنصرية الفرنسية .

ولكن لنعد الى الخبراء الذين يدمرون مفهوم العنصر او العرق . مرت حقبة كانت فيها هذه المسيرة النقدية جديدة تقريبا لدى الجمهور الكبير ، وكان يمكن المرء ان يتصور انها ستكون فعالة . وكان من المناسب وضع الاشياء في محلها تجاه عنصرية تدعي انها تستند الى حجج علمية . وها قد مضى الان ما ينوف على اربعين عاما حين نشرت اليونيسكو اول اعلان لها حول الموضوع في شهر تموز ١٩٥٠ . وكان يمكن ان نقرأ فيه

هذه التأكيدات الواضحة جدا وسواها : « ان العنصر في الواقع هــو ظاهرة بيولوجية اكثر منها ظاهرة اجتماعية (...) والمهم هو وحــدة الانسانية ان من الناحية البيولوجية او من الناحية الاجتماعية (...) فلا شخصية المرء ولا طباعه تتعلق بالعنصر (...) وما من سبب للاعتقاد بان بعض الجماعات الانسانية تحظى بتقسيم افضل من سواها في هذا المجال » . وفي حزيران ١٩٥١ ، رددت اليونيسكو ما قالته : « ليس لدينا اي برهان على وجود العناصر او العروق التي يقال انها « صافية » . وما من شك في ان من المهم متابعة تجميع البراهين والحجج بهذا الصدد. ولكن ذلك ليس جديدا ولا فعالا كما تبادر الى الذهن في فترة من الزمن . ومن البدهي تقريبا القول ان هذه الانتقادات النظرية ، مهما تكن صحتها والقصد منها ، لا تصيب كبد الحقيقة » . فماذا ينفع ان نبين عدم وجود « عناصر او عروق » للذين لا يحبون « الصفر » ، او « السود » ، او « المغاربة » الذين يقابلونهم في الشارع او في المترو او في اي مكان آخر ؟

* * *

ان مفردات العلماء المنظرين قد اصابها والحالة هذه اختلال فيمــا يتعلق بـ « المعيش العنصري » العزيز على قلو بالعلماء النفسانيين وعلماء الاجتماع . فمفهوم العنصرية يمكن في الواقع ان يصح تحديده من دون الرجوع الى مفهوم العنصر او العرق . فهو مفهوم اجتماعي ثقافي ، وهو يهزأ بالبيولوجيا او علم الاحياء . لنفتح مرة ثانية (معجــم كبيــه بـ فلاماريون) . نقرأ فيه ان العنصرية هي « وضع عدواني ضد جماعات بشرية من وجهة نظر السلالة (الاثنولوجيا) او الثقافة ، او العادات الخ ... المختلفة » . ولا تظهر كلمة عنصر ، ومع ذلك نستشف مــن وراء ذلك طبيعة « العنصرية » .

ولكن من المهم جدا ان نشير الى ان الانتقادات ذات الطابع البيولوجي والموجهة الى العنصرية توشك على المدى المتوسط ان تبــدو خطـرة . فمسلمتها الضمنية في الواقع هي ان بامكان « العلم » ان ينظم مشــكلة المشروعية في العنصرية . وانا ارى ان هذا الادعاء مبالغ فيه وغير مقبول. فالعنصرية قضية اجتماعية ، خارجة اساسا عن خبرات علماء المورثات

ومنظري التطور . فماذا يهم ان توجد اولا مورثات « ذات طابع معين » ؟ حتى لو ثبت وجود « العناصر » ، وحتى لو اكد تسلسل « موضوعي » وجود « عناصر او عروق دنيا » ، فان المشكلة تبقى قائمة وكاملة ، او انه يجب ان نستنتج ان العنصريين هم اخيرا على صواب في دراسة شعوب « متدنية موضوعيا » ؟ ففي مادة العنصرية كما في مادة الجنسانية لامجال لاستجداء قرارات العلميين . واذا ما بدانا نطالب بحجج علمية لتسويغ المبادىء الاخلاقية الاساسية ، فان اسوا الانحرافات تصبح ممكنة . واذا ما جعلنا الناس يعتقدون بان البيولوجيين يحق لهم ان يتدخلوا في تحديد الاخلاقية الجيدة ، والسياسة الجيدة ، فهذا معناه بكل تاكيد دعم لحكم التقنية (التكنوقراطية) . اما تقوية معنى المسؤوليات المدنية فانها شيء آخر .

ومنذ عام ١٩٧٣ أشار العالم فرانسوا بورلير F. Bourlière الى الضرورة في تحاشي « استعمال بضع كلمات تشكل فخاخا وتشوء بعبء الطاقة الانفعالية » . ان مجرد اتباع الواقع الذي يمنع من التحدث عن العناصر او العروق لا يكفي حتما لتحسين الوضع . ولكن لعل من الحسن ان لا تسيطر علينا بضع كلمات وان نمنح الموقف الكلي اهمية اكبر . ذلك انه كلما تحدثنا عن العنصرية كفرض خاص ، فاننا نصل احيانا الى الاعتقاد بانها تشير الى مشكلات قابلة للمعالجة والحل بشكل منعزل . وقد يكون في ذلك فخ منصوب ، فاهتمامنا بفضح هذا « الشر المطلق » قد يقودنا في النهاية الى الاخذ بمناهضة للعنصرية تتسم بالتفكير الجيد والاخلاقية . من المحزن قول ذلك ، ولكن البرامج المناهضة للعنصرية ، بهذا الشكل ، لا يبدو انها تستقطب اهتمام الناس بشكل فعال . ومهما تكن المبادرة صعبة ومشكوكا فيها ، فلعل من الافضل البحث عن الخلاص في تسييس جديد يكون مفهوما من الجميع .

والواقع ان الشرور العنصرية صفة عضوية : فهي تدخل في منهج اجتماعي واقتصادي وثقافي كلي ، ولا تزول الا اذا اعيد تنظيم المنهج المذكور وتطبيقه بشكل اخر . ولكي نحسن تسييس الوضع الذي يتضمن العنصرية ، يجب قبل أي شيء ان ندرك بدقة ما للعنصرية من جذور في طرائق حياتنا ، فننظم الانتاج ، ونوجه السياسة الخارجية ، ونقبل

التعاون الحقيقي مع البلدان الاقل نموا الخ ... ثم يجب ان نلتزم بعمل دؤوب ومتماسك يهدف الى تغيير بعض العلاقات الاقتصادية وكذلك بعض العلاقات الثقافية ، وهي علاقات تنتشر وتدور بشكل خاص حول هذه « الاقطاب » التي هي السيطرة السياسية ، والانتفاع ، واستغلال الضعفاء ، ومتعة الاستهلاك ، والفردية ذات الافق الضيق الخ .. عندئذ قد نامل في حل لمشكلة العنصرية . ولا يكون ذلك بفضل الاتهامات مهما تكن مسوغة ، ولا يكون بالمعالجات النوعية والعجائبية ، ولا يكون بالرجوع الى الاخلاق الصافية ، بل يكون ببناء عالم عادل متساو لا محل فيه للعنصرية أبدا .

ولكن لعلي تجاوزت ، من جميع النواحي ، ما رسم لي من حدود . ان كل شيء قد قيل . ويقبل الايديولوجيون لا متاخرين كثيرا وحسب ، بل وايديهم فارغة ايضا . فعلى المواطنين ، باعتبارهم كذلك ، ان يعبروا عن انفسهم ، وان يريدوا ويعملوا . واذا كان لهذه الكلمات القديمة حياة فعلا ، فيمكننا ان نامل . فمن « القاعدة » اي من الشعب تنطلق الحركة وتقوى . والاجوبة ، على اية حال ، لن تاتي من « القمم » التي تدعي وجودها الايديولوجية .

هوامش

(١) المكاسة : اناء توضع فيه الكؤوس والاقداح .

(٢) هرقليطس Héraclite : فيلسوف اغريقي من المدرسة الايونية ، ولد في افسس نحو ٥٤٠ ق.م . وتوفي نحو ٤٨٠ ق.م . كانت النار لديه العنصر البدائي للمادة .

(٣) ثيوقريطس Théocrite : شاعر اغريقي ، ولد في جزيرة صقلية نحو ٣١٥ ق.م وتوفي نحو ٢٥٠ ق.م . ابدع في الغزليات الريفية فن الشعر الرعوي ، وفيه يعبر ، وسط حضارة متالقة ، عن أسفه وحنينه الى « العيش في حالة الطبيعة » .

* * *